

الفنون التشكيلية

وكيف نتذوقها

تأليف : برنارد مايرز

ترجمة { الدكتور سعد المنصوري
سعد القاضي

مراجعة وتقديم : سعيد محمد خطاب

اهداءات ٢٠٠٢

الفنان/ حسين بيكار

القاهرة

مجموعة الكتب الدراسية والمراجع الأمريكية المترجمة

الفنون التشكيلية
وكيف نتذوقها

نشر هـــذا الكتـــاب بالاشـــتراك

مـــع

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر

القاهـــرة – نيويورك

يونيـــة سنة ١٩٦٦

الفنون التشكيلية
وكيف نتذوقها

تأليف
برنارد مايرز

ترجمة
الدكتور سعد المنصوري و مسعد القاضي

مراجعة وتقديم
سعيد محمد خطاب

الناشر
مكتبة النهضة المصرية
٩ شارع عدلي - القاهرة

المشتركون فى هذا الكتاب

المؤلف

برنارد مايرز

مؤلف ومحاضر ومعـــلم ومحرر أمريكى معروف فى عالم الفن • تعلم فى جامعـــة نيويورك حيث حصل على الليسانس والماجستير والدكتوراه ثم درس بالسربون فى باريس وقام بجولة فى أوروبا •

عمل بالتدريس فى أشهر جامعات أمريكا مثل جامعات نيويورك وتكساس وكولورادو ورتجرز وأخيرا فى كلية سيتى بنيويورك • يعمل حاليا رئيس تحرير كتب الفن فى دار ماجروهيل للنشر ومحرر استشارى لموسوعة الفن العالمى •

ألف ثمانية كتب ومقالات عدة . ومن أحدث مؤلفاته « الفن والحضـــارة » (Art and Civilization) • وبالاضافة الى مؤلفاته العدة أسهم فى كثـــير من برامج الراديو والتليفزيون التى تخص الفن •

المترجمان

الدكتور سعد المنصورى

درس الفن بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة دراسة حرة حصل فى نهايتها على جائزة بعثـة المرسم عام ١٩٤٩ • درس الفنـون المصرية القديمة لمدة عامين سافر بعدها الى ايطاليا حيث التحق بأكاديمية فن الميداليا فى روما فحصل على دبلومها ثم أمضى بعد ذلك عاما للتخصص فى ذلك الحقل ، ثم التحق بأكاديمية روما للفنون الجميلة وحصل على دبلومها عام ١٩٥٤ وكان ترتيبه الأول •

أوفد فى بعثة الى الهند عام ١٩٥٦ حيث التحق بجامعة طاغور وحصل فيها على الماجستير (مرتبة أولى) والدكتوراه بامتياز فى تاريخ الفنون وعلم الجمال •

قام بالتدريس فى جامعـة طاغور بالهند وبالجامعـة الأمريكية بالقاهـرة وبكلية الفنون التطبيقية والمعهد العالى للفنون المسرحية •

نشر كتاب Art Culture of India and Egypt فى الهند وكذلك بحوثا عديدة فى المجلات الفنية والأدبية • حصل على جوائز فى فن النحت فى القاهرة وفى ايطاليـــا •

مسـعد القاضى

رئيس قسم التصميم الصناعى بكلية الفنون التطبيقية · حصل على دبلوم كلية الفنون التطبيقية بامتياز عام ١٩٤٩ · وفى عام ١٩٥٦ أوفد فى بعثة علمية عملية الى انجلترا لمدة خمس سنوات حيث درس هندسة التصميم الصـناعى بمعهد السنترال بلنـدن وحصل على دبلوم المعهد ودبلوم الدولة فى التصـميم الصناعى · قام بالتدريس بنفس المعهد عام ١٩٥٩ بعد تخرجه مباشرة ·

عمل مستشارا فنيا للانتاج عام ١٩٦٠ بشركة ايجيميت للأشغال المعدنية بالقاهرة · يعمل مستشارا فى أعمال التصميم والتطوير للمنتجات الصناعية الحقيقية بالادارة العـامة لشئون المنتجات الصناعية بهيئة التصنيع بالسنوات الخمس للصـناعة ·

المراجع وصاحب التقديم

سعيد محمد خطاب

عميد المعهد العـالى للفنون المسرحيـة ـ فنان مصور وناقد فنى وأستاذ التاريخ الفنى · تخرج فى كليـة الفنون التطبيقية ، قسم الفنون الزخرفية ثم معهد التربية العالى للمعلمين ، قسم التربية الفنية · سافر فى بعثة علمية عملية الى انجلترا من سنة ١٩٤٦ الى سنة ١٩٥٠ ، ثم عمل أستاذا للتصميم الزخرفى وتاريخ الفن بكلية الفنـون التطبيقية · عمل أسـتاذا منتدبا لتاريخ الفن فى المعاهد الفنية المختلفة ثم امتـد نشـاطه التثقيفى الفنى الى الأحاديث الاذاعية والتـليفزيونية ·

كتب عدة مقالات كما قام بمراجعة بعض الكتب الفنية والأدبية ·

مصمم الغلاف

ابراهيـم الطهطاوى

محتويات الكتاب

صفحة

قائمة الأشكال

الصور الملونة :

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة



لمـــاذا هذا الكـتاب

اتجهت الدولة الى تعريب الدراســـة فى الكليات غير النظرية التى درجت على تدريس مقرراتها واستخدام المراجع اللازمة لهذه الدراسة باللغة الأجنبية ، كما اتجهت الى الافادة الى أقصى حد من الامكانيات المتاحة لنقل خير المراجع الأجنبية الى اللغة العربية بوساطة الكفايات العربية المتخصصة فى الترجمة والمراجعة •

ولقـد اختارت الجهات العلمية والتعليمية والثقافيـة الكثير من الكتب لترجمتها فى مختلف فـــروع التعليم كالكيميـــاء ،والفيزيقا ، والجيولوجيـا ، والرياضـيات ، والآلات ، والكهربا ، والمعادن ، والمحركات ،والنبات ، والزراعة ، والأحياء ، والحشرات ، والطب ، والاجتماع ، والتاريخ ، والتربية ،والتوجيه المهنى ، والفنون ، والمسرحيات ، والاقتصاد المنزلى ، والتصوير ••• الخ •

واختيار الكتاب الذى بين أيدينا « الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها » جاء وليد دراسات متصلة بين الهيئات العلمية فى الجمهورية العربية المتحدة والهيئات العلمية التى نبت بينها الكتاب • وهو من الكتب التى اقترحتها وزارة التعليم العالى ، باعتباره مرجعا يفيد الطلبة فى جميع الكليات الفنية والمكتبات العـــامة ، وكذلك فى كليات الهندسة (أقسام العمارة) وطلبة كلية الفنون التطبيقية بصفة خاصة •

وقد وافقت اللجنـــة الاستشارية التنظيمية للكتب الدراســـية المنعقدة فى ١٩٦٢/١/٢٢ على ترجمة هـــذا الكتاب ، على أن يقـوم بترجمتـه كل من الدكتور سـعد المنصورى أسـتاذ تاريخ الفن بكليـة الفنون التطبيقية ، والأستاذ مسعد القاضى رئيس قسم التصميم الصناعى بكلية الفنون التطبيقية ، ويقوم بمراجعته والتقديم له الأستاذ سعيد خطاب عميد المعهد العالى للفنون المسرحية وأستاذ تاريخ الفن •

ويحوى هذا الكتاب ستة أجزاء تبحث فى كثير من المسائل الخاصـــة بالفنون التشكيلية عامة ••• ويقـدم لنا صورة بسيطة واضحة عما نبحث عنـه فى الفن ، والرســـوم وطرقها ومعانيها ، وطبيعة فن العمارة ، ومعنى فن النحت ، والتصـــوير وطرق أدائه ، والمطبوعات والنـــاس ، والفن الصـــناعى ، والأســـلوب الفردى ، وأعمال فنان تقليدى عظيم : ميـكل انجلو ••• هـذه هى بعض الموضـوعات التى يتناولها الكتاب وغيرها كثير •

وليس ثمة جدال فى أن أبناءنا الطلاب سوف يفيدون من هذا الكتاب الوافى بعد أن تم نقله الى العربية خدمة للدراسين والقراء بوجه عام •

تقـــديم

بقـــلم

سـعيد محمد خطاب

لم تحظ الفنون التشكيلية فى بلادنا بالاهتمام المطلوب من جانب الكتاب ، وقد ترتب على هذا الوضع أن المكتبة العربية ظلت فقيرة حتى الآن من المؤلفات والمترجمات التى تقدم الفنون التشكيلية وتعرضها فى أسـلوب منهجى مدروس ؛ ذلك لأن النظرة الى هذه الفنون كانت مغرضة وغريبة ومفروضة علينـا • فقد صـور لنـا أن البحث فى هذه الميادين ترف تعليمى زائد عن حاجتنا ، بعيد عن مطالبنا الذهنية والحسـية ، واذن فلا ضرورة له •

وأكثر من ذلك فان الفنون التشكيلية فى بلادنا قد مرت فى خطوات مفتعـلة لا رابط بينها ، وظلت الى فترة طويلة تعيش على هامش حياتنا ، والأمر الطبيعى الذى لازم هذا الوضع الشاذ أن حياتنا خلت من اللمسة الفنية الأصيلة التى ترتبـط ارتباطا مباشرا بتقاليدنا وتراثنا وتذوقنا بشـكل عام • وأكثر من ذلك أن التيارات الفنية الأجنبية بدأت تتسرب الى حياتنا العـامة ومرافقنا التعليمية • وهـكذا ظل مجتمعنا ــ جيلا بعـد جيل ــ يمارس نشاطاً وتذوقا فنيا مفروضاً لا يمس أحاسيسه ولا يخاطب مشاعره ، اللهم الا القلة القليلة من هذا المجتمع التى احتضنت هذه الفنون الأجنبيه فى صـورها وأشكالها المختلفة ، ذلك لأنها لم تجد غير هـذه الفنون الدخيلة تتجاوب مع عواطفها ومشاعرها ، وكانت هـذه القلة تنظر الى الفن مهما يكن مصدره أو شكله كضرورة فى حياتهم • اما لأنهم يشكلون طبقة خاصة تريد أن تترفع عن هذا المجتمع ، واما لأنهم قد وجدوا فى هـذه الفنون الدخيـلة قيما جمالية من حيث الشكل أو المضمون جديرة بالاقتناء • وعلى أى حال فان هذا لا ينفى الحقيقة المرة ؛ وهى أن الفنون التشكيلية ظلت بعيدة عن حياتنا فترة طويلة •

الا أنه مع بداية نصف القرن الحالى (القرن العشرين) بدأت روح جـديدة تدب فى هذا المجتمع ، روح بناءة تقوم على معرفة واعية فى شتى الميادين •

وبدأت الفنون التشكيلية تنتعش على مسـتوى نهضة ذكية واضحة المعالم تقوم على أسس متينة من البحث والمعرفة والثقافة • وأصبحت الحاجة ملحة الى المؤلفـات المتزايدة ، الى المعرفة والثقافة الفنية ، ومن هنا تبـدو أهمية الكتـاب الذى يفسر هذه الفنــون •

وفى هذا المعنى يكون كتاب « الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها » لمؤلفه الأستاذ الأمريكى برنارد س · مايرز من أهم الكتب التى تسد فراغا كبيرا فى المكتبة العربية حيث انه يقدم لنا أفكاراً وآراء وتحليلات ووجهات نظر عن الفن ، ويعرفنا فى أسلوب مبسط بمختلف أنواع الفنون من حيث ظروفها ووسائل تنفيذها ومعايير جمالها ·

ولقد حدد المؤلف الغرض من هذا الكتاب بتقديم الفنون التشكيلية المختلفة بأسلوب واقعى ممتع ، وفى هذا الاطار لا يمكن اعتبار الكتاب مؤلفا فى تاريخ الفنون أو على الجانب الآخر بحثاً فى فلسفة الفن ، بل انه كتاب شامل يجمع بين التاريخ والفلسفة والتحليل الفنى وطرق التنفيذ التى تعرض لها الفنان قديماً وحديثاً وفتح أمام القارىء العادى كما فتح أمام المتخصصين فى الفنون التشكيلية أبواب التذوق الفنى وادراك الجمال ·

والمؤلف يناقش أحكامنا على الفن من خلال تذوقنا الخاص وثقافاتنا وخبراتنا بالفنون الخاصة بالشعوب الأخرى ، انه يبحث فى لغة الفن وفى مشكلات التذوق الفنى ، ثم فى معايير الجمال · ثم ينتقل فى أسلوب سهل الى ما ينبغى أن نراه فى العمل الفنى ، ويتعرض بالشرح للنداء المادى ، والرغبة العاطفية ، ثم الفن كتجربة دينية ، ثم كتجربة عقلية ، وفى مقارنة حوارية يعطينا صورا واضحة عن الفن كحقيقة تاريخية مرئية · ومن خلال هذا العرض يقف الكتاب أمام نقطتين رئيسيتين فى الشكل الفنى هما : الفن بين الخبرة الرمزية والفن بين البناء الفنى والحقيقة الواقعة · ويعرض رأيه المتواضع فيهما ·

واذا كان المؤلف قد تعرض للجانب الفلسفى فى الباب الأول ، فانه ينتقل بعد ذلك الى اشباع رغبة الدارسين والمتخصصين فى مجال الفنون التشكيلية المختلفة ، فيناقش بأسلوب الدارس فنون الرسم ، والعمارة ، والنحت ، والتصوير ، والفنون العملية المختلفة ، ليزيل غموضاً لابس هذه الفنون فترة طويلة ، ويضيف جديداً الى تفسيراتها وادراكها · ولقد فرق بين الرسم كوسيلة توضيحية أو كوسيلة تنفيذية مساعدة ، وبين هذا الفن كعمل متكامل قائم بذاته دون أن يلجأ الى مقوم آخر كاللون لتأكيد وجوده الفنى ·

وعند حديثه عن العمارة تعرض المؤلف لانماطها وطرزها ، الى الخامات التقليدية والخامات الحديثة التى لعبت دوراً أساسيا فى بنائها ، ولم يقنع المؤلف بمعالجته للعمارة على أنها طراز أو خامة ، بل تعرض للوظيفة المعماريه وكيف أن هذه الوظيفة ينبغى أن تتدخل فى الملامح الرئيسية للعمارة الحديثة ، وكيف أن المصمم المعمارى الحديث على صلة وثيقة بالتطور الصناعى المتنوع ، وكيف استطاع أن يراعى هذه الاستعمالات والأغراض الصناعية فى عمارته الحديثة ·

وفى حديثه عن فن النحت ، يناقش المؤلف هذا الفن مركزا على نقطتين أساسيتين هما : التمثال بين الخلق الفنى وخواص الخامة ، والتمثال بين بنائه الفنى والبناء البيئى المحيط به ·

ثم يغامر المؤلف بالحديث عن فن التصوير في صفحات محدودة في الوقت الذى يعلم فيه ـ كما نعـلم جميعاً ـ أن مجلدات ضخمة قد صـدرت تناقش وتوضح فنون التصوير ، الا أنه مع ذلك فان الاشارات الفنية الدقيقة عن الخلق الفنى ، والقيمة اللونية ووظيفة التصوير فى المجتمعات المختلفة مع تحليله لطرق التصـوير ووسائل الأداء المختلفة ، كل هذا قد فتح مجالات الفهم والتـذوق أمام القـارىء العادى ، كما أثار موضوعات حية أمام المثقفين والمتخصصين •

وعند حديثه عن الفنون العملية المختلفة (كفنون الخزف ، والزجاج ، والفسيفساء وأشغال الميناء ، وأعمال الحديد المطاوع ، والأستار والأقمشة المطبـوعة والمنسوجة ، والأثاث ، وسائر الفنون الاستعمالية الأخرى) يعطى المؤلف صورة متواضعة عنهـا وطرق أدائها مع شرح الخـامات المختلفـة التى تدخلت فى تشـكيلاتها ، ويوضـح العـلاقة بين هـذه الفنون وبين بيئاتها وشعوبها • والأمر الطبيعى بعـد تعرضه لهذه الفنون العمليه هى مواجهة الشكل القائم منـذ مطلـع القرن العشرين ـ فقد ظلت الصناعات المختلفة بعيدة عن تحقيق النواحى الجمالية اكتفاء بتأكيد الجانب الوظيفى النفعى ، مما ترتب عليه أن يظل الفن محصورا داخل أهداف تقليدية موروثة ، انحدرت الى المجتمع الحديث من العصور الماضية التى وضعت حدا فاصلا بين الفنـون التشكيلية والصناعات المختلفة • واذا كان القرن التاسـع عشر قد حاول ايجـاد بعض الحلول لربط الفن بالصناعة ، ثم استمرت هذه المحاولات خلال النصف الأول من هـذا القرن الى أن تحددت ملامح « الفن الصناعى » وبالرغم من أن المؤلف لم يتعـرض للفوارق بين ما نسميه « بالفنون التطبيقية » و « الفنون الصناعية » بالمفهوم التقليدى المصطلح عليه ، الا أنه أشار الى ضرورة تحقيق الجانب الجمالى عن طريق النسب والألوان والخطوط فى جميع الصناعات التى يمارسها الانسان فى حياته سواء أكان منتجـاً أم مسـتفيدا •

وينتقل الكاتب بعد ذلك الى العمل الفنى ليناقش عناصره وأسسه التصميمية وعلاقاته التشكيلية المجردة ، من خطوط ، وفراغات ، ومساحات ، وأحجام ، وألوان ، وظلال ، وأضـواء ، ورموز ، ليصل بعد تحليله الأمين الصادق الواعى ، الى أن العمل الفنى يتكامل متى قام على تصميم سليم ، مهما يختلف الأسلوب أو الشكل الفنى ، وليكون تحليله موضوعيا يتعرض الأستاذ برنارد مايرز الى قصـة الانسان والفنون فى أشكالها وظروفها المختلفة على مر التاريخ مؤكداً مميزات وخصائص كل منهـا وأهدافها ووظائفها وقيمها الجمالية الخالصة التى تنبض بها هذه الفنـون الخالدة ، ويخص بالاهتمام والدراسة الأساليب الفنيه التى ظهرت منذطراز الباروك حتى المذهب التعبيرى مع ايضاح الانتقالات الفنيـة من مذهب الى آخر ، ومـؤكدا فـكرة البحث الشخصى والخروج عن المألوف ومحاولة ايجاد لغة جديدة فى الفن التشكيلى •

هذه اللغة الجديدة بمشكلاتها نحو الموضـوع والخـامة والأوضـاع الاجتماعية المتداخلة ، ونحو المفاهيم والأذواق المختلفة ، قد عولجت بأمانة وموضوعية دون أن يستعير المؤلف التعبيرات والمصطلحات الفنية الدارجة • وقد استطاع المؤلف بأمثلته السهلة المألوفة والمأخوذة من حياة الناس أن يؤكد بأن لغة جديدة قد أضيفت الى

قاموس الفنون التشكيلية ٠ لغة لها كلماتها ولها كيانها والفنان الأصيل هو الذى يبحث فى هذه الكلمات وهذا الكيان ليكون لفنه قوته ووجوده ٠

واذا كانت لغة الفنون التقليدية (فنون المتاحف) قد وضحت عندما ناقش المؤلف حياة وأعمال الفنان العظيم ميكل انجلو ، فان اللغـة الفنية الجديدة قد ظهرت واضحة عندما تعرض المؤلف بالتحليل الدقيق الى مراحل وأعمال الفنان المعاصر بابلوبيكاسو ٠

وبهذا العرض التحليلى الشامل الذى تناول به المؤلف جميع موضـوعات الكتاب « الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها » سيطرت شخصيه المحاضر ، أو الأستاذ ، ليمهد السبيل للقارىء العادى والمتخصص الى متابعة الفنون التشكيلية المختلفة فى صورها وعصورها المختلفة ، والى عقد المقارنة الموضوعية السليمة ، والى اثارة فضـــوله نحو اكتشاف القيم والمثل الفنية التى تستتر أحيانا وراء أساليب الأداء المتنوعة خاصة فى الفنون الحديثـة ٠ فهـو اذن يعمـق النظرة فتزداد اقتناعـا بقيمة العمل وتتضاعف قدرتنا على فهمه وادراكه وتذوقه ٠

وأمام هذا المجهـــود العلمى الذى قام به الأستاذ برنارد س ٠ مايرز الذى ينال منا كل تقدير واعجاب أقدم باسم كل قارىء ٠

خالص الشـــكر والاحترام ٠

تصدير

لفترة من الزمن شعر القراء المهتمون بالفن ـ ولا تقل عنهم الادارات الفنية فى شتى البلاد ـ بالحاجة الى كتاب يعالج الأفكار العامة المعنية بالفن ، كتاب يكون تمهيديا من كل الوجوه ، يوضح الاتجاهات المتعددة ، ويحدد المشكلات الفنية المختلفة وينسب هذين النوعين من الموضوع الى الجانب الخلاق من الفن ، وكذلك الى كل منافعه فى الحياة اليومية .

وكتاب « الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها » لا هو كتاب فى تاريخ الفن ، ولا هو كتاب فى علم الجمال ، وان كان يتضمن مواد تاريخية وجمالية ، وهو على الأوضح ـ كما يستنتج من عنوانه ـ اتجاه بسيط نحو تفهم الفنون التشكيلية (الرسم ، العمارة ، النحت ، التصوير ، الحفر ، الفنون العملية ، الفن الصناعى) على أسس من الادراك ، وهو تقريبا نوع من : « ما الذى نبحث عنه فى الفن ؟ » فى اتجاه مماثل لبعض الكتب التمهيدية فى الموسيقى .

وباختصار ، فان أهداف هذا الكتاب هى كما يلى : تحديد عدد من الاتجاهات الفنية (مادية ، ذهنية ، دينية ، رمزية ، تاريخية ... الخ) ، وصف وتمييز طرق الأداء المختلفة أو الوسائل الفنية مع امكانياتها والمزايا الخاصة بها ، نقل فكرة ما عن تخطيط (أو تصميم) الشىء الفنى ، تقدير معنى فن الماضى وقيمته بالنسبة لنا اليوم (أى الأنواع المختلفة من المعلومات التى تقدمها لنا بما فى ذلك معلومات عن الذوق والأسلوب) . وهو يعمل على فحص الأشكال أو الطرز السابقة ابتداء من القديم منها الى عصر النهضة ثم ينظر الى أهمية مساهمة الفرد فى هذه الطرز .

وهو على ذلك يفحص الدور الذى لعبته عوامل مثل : النسبة ، المساحة ، التكوين فى تطور الطراز الفنى . وبعد أن يعرض بشىء من التفصيل عمل فنان تقليدى كبير ينحدر بتطورنا فى الأسلوب الى يومنا هذا ، مدونا كيف تبرز مشكلات خاصة فى العالم الحديث ، ثم فاحصا تطور فنان حديث مرموق متباينا مع تطور فنان كبير تقليدى .

ويظهر من خلال الكتاب كله أن من الواجب الحكم على الفنان التقليدى والفنان الحديث فى حدود الحياة السابقة الخاصة بكل منهما ، وأنه لا يمكن الحكم على الفنان الحديث فى حدود ما يصلح لفنان من عصر النهضة والعكس بالعكس . فهل من الممكن اذن أن نصل الى معيار عام للحكم ، مهما يكن أوليا ؟ ولقد افترض هنا انه يمكن

مقارنة الأشياء بأشياء من نفس النوع عامة فقط ، ومن نفس العصر ، حيث تفترض مطالب مماثلة ان لم تكن نفس المطالب بعينها عند الادراك الحسى للمشاهد • وعلى هذا يمكن أن يترتب ، مثلا ، أننا نواجه لوحة من الفن التكعيبى ضعيفة فنيا ، أو لوحة مرموقة من طراز الباروك اذا ما أقمنا مرة نوعا من القياس لكل من هذين الوجهين ، أو الطرازين الفنيين •

هذا الهدف الكيفى ـ مثل أغراض الكتاب الأخرى ـ قد تحقق من خلال مقارنات متتابعة ممتدة مباشرة لأعمال فنية أعيد تصويرها فى نص الكتاب ، مقارنات تظهر النقطة المعينة التى تتضمنها • وبالرغم من أن تاريخ الفن يخضع حتما للمضامين العامة التى نحاول ايجادها هنا ، فان هناك فصلين رحيبين خصصا لتطور الطرز التاريخية منذ عصر الانسان الأول الى عصرنا هذا • والأشياء التى أعيد تصويرها فى هذا الجزء يمكن أن تضاف اليها صور أخرى من عهود مختلفة سبق أن ظهرت فى مجالات غير هذا المجال •

ومعالجة عوامل فنية معينه هى معالجة عوامل تاريخية كذلك • وهنا يظهر أن ليس لكل عهد طرازه الخاص به فقط ، بل ان عوامل فنية معينة مثل المساحة والنسبة والتكوين تتغير من حقبة الى أخرى • وهكذا نجد ان وراء كل من هذه البحوث الفنية المختصرة والتى هى محددة للغاية تاريخا مصغرا للفن مع أمثلة محسوسة ترسم تطور المساحة والنسبة والتكوين خلال العصور •

وكثير من الكليات يعطى مثل هذا الشوط الدراسى ، اما كتمهيد للنظرة العامة المعتادة فى تاريخ الفن ، أو كشىء يكفى حاجة الطالب الى التوجيه العام بهذه الطريقة الخاصة •

وقد قام المؤلف بتدريس برامج من هذا النوع لسنوات عديدة ، فى جامعة نيويورك (حيث أخذ الخط الخارجى الأساسى للكتاب الحالى شكله الأول) ثم فى جامعة جنوب كاليفورنيا ، ثم فى كلية المدينة بنيويورك •

ويقدم كتاب « الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها » للمدرس وللطالب على سواء طريقة جديدة نسبيا لرؤية الفن • وهو يعرض مجالات يستطيع المرء عن طريقها الوصول الى الموضوع ، كما أنه يفتح الطريق لاتجاهات أخرى كذلك • وربما تدبر أسس تخطيطه ـ وقد بحثت فى حدود أعمال كثيرة معينة ـ بحيث تتضمن أسسا أخرى • ومع ذلك فان أهم شىء أنه يواجه مشكلة الحكم بالقيمة الفنية ، قاصدا طريقا واحدا يستطيع فيه كل من المدرس والطالب أن يحاول ايجاد حل لاحدى المشكلات الشائكة للغاية فى تفهم الفن • والتمرينات العملية المقدمة هى اثبات لهذه الطريقة ، تمرينات يقارن فيها بين أشياء مزدوجة بعبارات محسوسة للغاية (وهى الطريقة التى ينتظم عليها هذا الكتاب) ويمكن أن تتسع وتتنوع على أى شكل مرغوب • وما هو هام

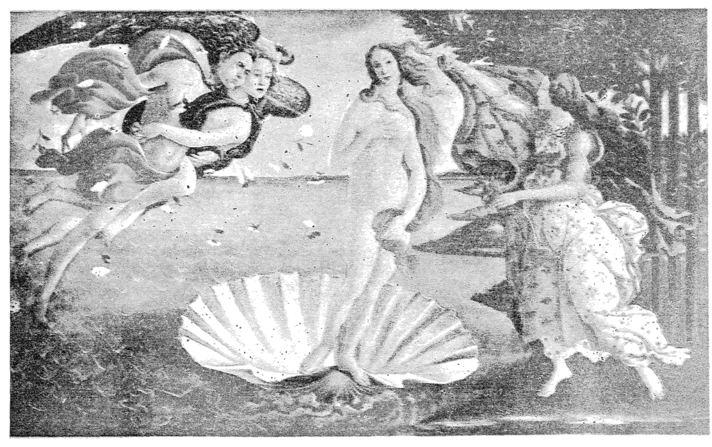
فى هذه الطريقة المقارنة ، سواء استعملت فى تفحص مشكلتنا الخاصة بالحكم على القيمة ام لأى غرض آخر عندما نتناول مادتنا الفنية ، هو أنها ترغم القارىء على أن ينظر الى أنواع كثيرة متعددة لأشياء فنية ذات أغراض محددة للغايه ٠ ومن تجربة المؤلف خلال مدة طويلة من الزمان ، ثبت أن هذه الطريقة قيمة جدا ٠

واذا ما تخير المدرس استخدام المادة المقدمة هنا ،سواء فى شكلها المطبـــــوع الحالى أو بعد اتقانه وتنقيحه لها ، فمن المأمول أن يصبح كتاب « الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها » أداة نافعة فى تقريب الطالب من الفن وفى مساعدته على النظر اليه بطريقة أكثر فطنة ورغبه عن ذى قبل ٠

ب ٠ س ٠ م
مدينـة نيويورك
١٠ فبراير سنة ١٩٥٨



١) القديس جون فوق باتموس (صفحة من كتاب قصة المسيح البيزنطى)
لندن · المتحف البريطانى ·

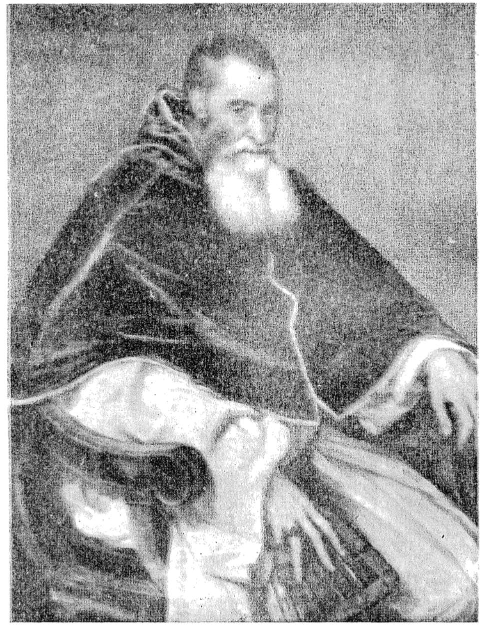


ب) ساندرو بوتتشيلي : **ميلاد فينوس** • فلورنس ، ايطاليا • متحف أوفيتسي





ج) كوكاي تشي : تحذير الوصيفة الامبراطورية (أحد التفاصيل) لندن . المتحف البريطاني .



د) تيتيان : **البابا بول الثالث** . نابلى . ايطاليا . صالة العرض .

الجزء الأول

مقدمة إلى الفنون

١
التمهيد

نهتم فى هذا الكتاب بالفنون ذات الأبعاد الثلاثة (أو الفنون التشكيلية) كفنون التصوير والنحت والعمارة والرسم والفنون التطبيقية والصناعية • وعندما نتجه الى هذه الفنون التشكيلية ، نجد أنفسنا وقد اجتذبنا عالم مثير من الحس الملموس حيث تعمل فى عنف حواس البصر واللمس والاتزان ، وحيث نجد أن الألوان والأشكال والملامس والحركات والانفعالات والأفكار قد انتشرت أمامنا فى صور منوعة جذابة ، وحيث تشير علامات مميزة على طول هذا الطريق المؤدى الى الفنون الى مظاهر خاصة معينة للمعنى والوظيفة ، والخلق •

وعلى ذلك سنهتم فى هذا التمهيد الابتدائى ببعض المشكلات الخاصة مثل أنواع المتعة التى يمكن أن يمنحنا اياها تأمل الفن ، وما نتعلمه من الماضى بالنظر الى الفن ، والفرق بين المعنى الأصلى للعمل الفنى والغرض منه ومعناه الحاضر ، ولغة الفنان الفنية ، ومعنى الأسلوب ، ومشكلة الذوق أو التفضيل بين الفنون ، ثم المسألة الأكثر أهمية وهى عن المستويات الفنية ، للكيف الفنى وحكمنا الشخصى على الفن •

وسوف نستعيد كثيراً من هذه المشكلات ونناقشها بتفصيل أكثر ، من وقت لآخر فى الفصول الأخيرة • وهكذا نراها وقد أصبحت جزءاً من وجهة نظر أو اتجاه أوسع • وسوف نجد أننا نعيش محاطين بأعمال الفنان المبتكر ــ رساما كان أم مثالا أم معماريا ــ وبانتاج المصمم الصناعى والتجارى • ومن الطبيعى أن يكون هذا حقيقيا بالنسبة الى كل الشعوب خلال العصور ، اذ كانت استعمالاتهم اليومية ، متأثرة مثلنا بجميع أنواع التعبير الفنى ، واغتنت بها حياتهم كذلك حتى عندما كانوا يجهلون ، مثل كثير منا ، علاقتهم بها وأثرها فيهم •

واحدى وظائف الفن فى المجتمع الانسانى هى أنه يساعد على تزويد وتكييف المحيط الذى نعيش فيه •

استمتاعنا الشخصى بالفن

قد يزودنا الفن باقتناعات شخصية معينة ، ويمكن قياسها بما نشعر به عند قراءة الكتب أو مشاهدة المسرحيات والباليه ، أو الاستماع الى الموسيقى ، وهذه الاقتناعات تأتى من الاستجابات الجسمية والعقلية والعاطفية لما قد يمارسه الفنان

وما يحاول أن ينقله الينا • وان مجرد تقديرنا المادى لعمل قوى ضخم من النحت ، والعظمة التى يوحى بها مبنى مهيب ، والرضا البصرى والعقلى عند استيعاب تكوين لوحة فنية ، والعاطفة الجياشة بالرهبة ، والشفقه والغضب ، والسرور الذى تثيره عدة أنواع مختلفة من الأعمال — يتركنا كل هذا بنفس الشعور بالامتلاء العاطفى الذى تقدمه سيمفونية عظيمة أو تكوين موسيقى ، أو مسرحية قد أحسن أداؤها •

ولكن وظيفة الفن تذهب الى أبعد من ذلك • فقد تبرز فى كل شكل رمزى (وهذا بطريق غير مباشر) حقائق شاملة معينة • وقد يكون لهذه الحقائق فى النهاية أكبر معنى يمكن أن يوجد بالنسبة لنا ، وسوف نحاول هنا أن نتعرف أكبر عدد ممكن من أنواع الرضا الشخصى الذى نحسه والذى يدخل ضمن الاستمتاع بالفن وتفهمه • وسيكون هناك مع ذلك عناصر معينة فى مستوى البديهة (التى لا تتصل بالعقل) يمكن أن نشير الى وجودها ولكنا لن نستطيع تفسيرها بدون شك ، وكما هو فى الفنون غير التشكيلية كالموسيقى وكتابة المسرحية ، فان هذه الظروف تعطى مرونة ، لا نهاية لها ، للانفعالات التى يمكن حدوثها ، ولدرجات المتعة المستمدة منها ، معتمدين على مشاعرنا الخاصة ويمكن أن تجعل هذه العوامل الملموسة المضافة الزائدة والاقتناع الروحى ، الانفعال بالفن واحدا من التجارب العظيمة التى يستطيع الانسان ان يجتازها•

معرفتنا بالشعوب الأخرى والأزمنة المختلفة

يدلنا الفن جزئيا على كيفية حياة الناس فى العصور الماضية ومآلهم • وهو باق كسجل لتجاربهم المادية والنفسية ، ولأفكارهم ومطامحهم • وسوف نرى الآن الطرق الكثيرة التى كشف بها أسلافنا عن أنفسهم من خلال فنونهم •

ولكى نفهم الفن ينبغى أن نضع فى أذهاننا انه — مهما يظهر لنا فى أول الأمر غريبا وغير عادى — انما هو انتاج ينتجه أناس من أجل أناس آخرين • وقد يكون طريقنا الى الشىء الفنى فى بعض الحالات مغلقا ، بسبب جهلنا للغة الفن — أى جهلنا بمظاهر الأداء فيه • ويمكن التغلب على هذا بسهولة أكثر فى الفن التقليدى — المألوف للكثير منا — عنه فى الأشكال المعاصرة حيث تكون المشكلة تشبع وفهم وجهات النظر التجريدية ووجهات نظر حديثه أخرى قد لا نألفها كثيرا ، فهى أكثر تعقيدا نوعا ما ، ولكنها بعيدة عن أن تكون موضع يأس • ولكن ليس الى حد اليأس •

وقد يكون من ذلك النوع بعض الأشكال التى لا تنتمى الى فنون الغرب ، مثل فن الانسان البدائى ، وفن البحر المتوسط القديم • وهنا قد يجد المشاهد المعاصر مصاعب معينة مادامت هذه التعبيرات عن ثقافات غير مألوفة لنا ولا تتفق دائما مع ما نتوقعه من آراء • وقد تكونهذه الآراء مأخوذة غالبا من طريقة تربوية متأخرة كما قد تكون مشتقة عن تأثير المجلات ذات الصور الطبيعية والعاطفية بنوع خاص فى فترة عاشها جيل من الأجيال • ولقد تأثر كذلك سلوك هؤلاء الذين مازالوا يرفضون الفن الحديث بالجملة المتحيزة الموجهة ضده فى نسخ متكررة (clichés)

والمطبوعات (الزنكوغراف) وصور محركة ومجلات للقصة والأفلام وبرامج التليفزيون ٠

وهكذا قد يجد البعض منا نفسه متجها الى رفض هذه التعبيرات الغريبة وكأنهـا تافهـة أو غير جادة ٠ وعلى أى حال فكلما ازدادت الألفـة بالفن ، وجـدنا أن عامل المعرفة هو أقوى البواعث على الانفعال الفنى أو الجمالى ٠ ولا يشير هذا فقط الى الحقيقة الواضحة من أن العرض الدائم لطريقة معينة من التصوير أو النحت سوف يؤدى الى أن يجعل تلك الطريقة أكثر قبولا ، بل قد يمتد حتى الى انفعالات ساذجة مثلما ننسب العظمة لعمـل فنى أو موسيقى ، لا لشىء الا لأننـا نتعرف نوعه أو طرازه ، ومـــادة موضوعه أو حقيقـــة عنوانه ٠

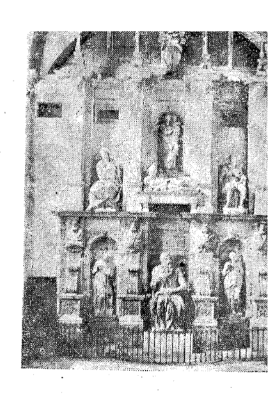
وحتى التأمل القليل لأسباب رفض بعض أشكال الفن (عدم ألفتنـــا بهـــا ، والتعرض الدائم لفن الغرب التقليدى من جهة أخرى) قد يساعدنا على التحقق من أن معظم تكوينات الأشكال المعهودة ، حتى تلك التى قـد نجدها فى أول الأمر ذات ذوق قبيح أو ذات منظور سيىء أو مرسومة بشكل ردىء (أى مختلفة عن المألوف والمتوقع) تمثل مجهودات مليئة بالفكر قامت بتشكيلها الثقافات التى غالبا قد عاشت لفـــترة طويلة وليست مجرد انحرافات أو آراء طائشة جاهلة ٠

وسوف تمنحنا دراسة أنواع مختلفة من المواد الفنية فوائد تزيد على ذلك وسوف نكسب معرفة بكيفية فعل الثقافات والأجناس المختلفـة ، وكيف فكرت وأحست ، وما هو أكثر أهمية كذلك انتفاعنا بتقبلنا المتزايد لأفكار الآخرين ٠ وفى اللحظة التى نتحقق فيها من أن الاختلافات أساسية ، وأنها ليست بسبب الجهل بل هى بالأحرى بســبب اختـــلاف ثقافاتها السابقة أو دياناتهـــا أو نظمهـــا الاجتماعيـــه ، فاننا نكون قد قمنا بخطوة هامة نحو فهم أخينا الانسان ٠

وقد يبدو هذا فى أول الأمر أنه مشكلة أكاديمية ، اذ قلما يسلم الشخص العادى بانه متعصب لأناس آخرين ولأفكارهم ٠ ومع ذلك سوف يكشف قليل من التفكير عن مجالات شاسعة من التعصب ، خاصة فى مجال الذهن ٠ وبالرغم من أن الكثير من الناس سوف يقر صحة بعض الأفكار ، كأن تكون أفكارا شرقية ، أو تنتمى الى العصور الوسطى وأنهم كذلك يقومون بشىء من المحاولة فى تفهمها (لأنها على أى حال قديمة موقرة) ، فقد لا يكون هؤلاء الناس على استعداد أن يتقبلوا الأفكار المعاصرة التى تختلف مـع أفكارهم ٠ وسوف تعمل دراسة الفن ــ ربما بشكل كبير ــ على ازاحة هذه التحيزات ، خلال المحاولة نفسها لفهم ما يقوله فنان ما ٠ وكذلك خلال المضى فى تفحص بواعث الفنانين فى الماضى ، وفى البلاد النائية ، أو بواعث فنانى اليوم الذين بعـــدوا عن الحقيقة لأســـباب متنوعة ٠

الكشـف عن المعنى الأصلى لعـمل فـنى ما

من الواضح اذن أن الحـكم « الخاطف » على عمل فنى غير مـلائم ٠ والمطلوب هو فحص أكثر دقة من ذلك ٠ وبدراسة أعمق نكتشف ، مثلا ، أن الغرض الأصلى والوظيفة



شكل (١) مقبرة البابا يوليوس الثانى
(موسى ، التمثال الأوسط من الصف الأول) ·
روما ، القديس بطرس فينكولى ·

الحالية لكثير من أعمال الفن قد يختلفان كل الاختلاف · ومعنى هـذا أن تمثالا مثل **موسى** لميكل انجلو (شكل ١) ومبنى مثل **اللوفر** ، ولوحـة مثـل **رمث ميدوسـا** لجيريكو (شكل ٢) كانت قد نفذت لغرض واحد ـ لغرض عملى أو دينى أو سـياسى أو لمعنى آخر بوجه عام ـ والآن تخدم هذه الأعمال غرضا مختلفا كلية ، وهو المتعـة الجمالية البحتـة ·

ولقد كان تمثال **موسى** ـ كمـا تصـوره الفنان ـ جزءا من قبـو كبير للبابا يوليوس الثانى لم ينفذ اطلاقا ، وهذا التمثال واحد من العناصر القليلة التى كان يجب أن تتم · على أن يصبح واحدا من أربعة تماثيل لأركان فى بنـاء ضخم مصمم لداخل كنيسة القديس بطرس فى روما اذى زيد اتساعه وغيرت معالمه خصيصا لذلك ، وهو فى حالته الراهنة يتوسط تكوينا معماريا أعيد بناؤه وأقيم فى كنيسة أخرى بعد وفاة المثال · وهكذا فان الغرض والمعنى والمكان لهذا العمل قد تغير تغيرا له دلالته ·

ويستخدم اللوفر حاليا ـ وهو أصلا قصر لملوك فرنسا ـ كواحد من أعظـم المتاحف العامة فى العالم · وكان خلق لوحة جيريكو بنـوع خاص من أجل الاحتجاج على ترك الضباط لمجموعة من بحارتهم بعد غرق السـفينة البحرية الفرنسية **ميدوسا** بعيدا عن سواحل أفريقيا · ثم أنقذ البحارة بعد أسابيع من العذاب الفظيـع · وكانت هذه اللوحة مثارا للجدل الى حد أن الحكومة لم تسمح بعرضها ، وهى اليـوم فى متحف اللوفر ينظر اليها كعمل فنى كما ينظر الى الأشياء الأخرى التى من نوعها ·

ومع كثير من الأعمال الفنية القديمة الموجودة فى المتاحف ، يجب أن نذكر أنفسنا بأنه غالبا ما كانت القطعة الفنية من النحت أو التصـوير جزءا من معبـد أو كنيسة فى الأصل ، مقامة تحت ضوء مختلف ، او مرتفعة فوق مستوى نظر مغاير ، أو مصبوغة



شكل (٢) ثيودور جيريكو : **رمث ميدوسا** · باريس ، متحف اللوفر ·

بلون قد فقدته منذ حين · وهذه الاختلافات واختلافات أخرى تبين كم نبعد عن الوظيفة الأصلية أو المكان والمعنى الحقيقى للعمل الفنى ·

وعلى هذه الأوضاع ، نجد أن كثيرا من الأعمال الفنية فى التصوير والنحت تشير الى عالم أفعال دون أن تهتم بطريقة الأداء اهتماما مباشرا ولا تعنى مباشرة بطريقة الأداء وهذا فى التصوير والنحت ؛ فهناك الكثير الذى يستدعى الاهتمام بعالم المسرح مثل لوحة واتو **جيل** (شكل ٣) ، وبالحياة الاجتماعية والرياضية مثل تمثال ميرون **رامى القرص** (شكل ٨٦) ، وبالأحداث السياسية مثل لوحة جيريكو **رمث ميدوسا** (شكل ٢) أوبالناحية الدينية · وتشير هذه المعانى الخاصة الى مجال شاسع للمعرفة فى نطاق الفنون التشكيلية وغالبا ما تزيد هذه المعانى بدرجة كبيرة من أهمية ومعنى الأشياء نفسها ·

لغة الفنان الاصطلاحية

للفنون مظهر اصطلاحى هام لابد من تأمله من أجل فهم ومتعة أكبر · ولهذا الجانب الاصطلاحى ـ كما سوف نرى ـ تأثير مباشر فيما يمكن للفنان انجازه ماديا (بعبارة أخرى ، امكانيات أو خصائص مختلف الخامات) وعلى ما قد يعنيه هذا فى نواح روحية قصوى مثل شفافية الزجاج المعشق الغنية ، وصفاء ونعومة المرمر ، ومثل الاحكام الدقيق للخط المحفور ·

وسوف نقف فى الميدان الاصطلاحى على الدور الرئيسى الذى يقوم به الرسم ، خاصة فى الفنون التقليدية • فالفنان أولا وقبل كل شىء جهاز حساس يتقبل بواعث عاطفية من العالم الخارجى • وتمتص هذه البواعث ثم تترجم الى لغة الفن من خلال خامات فنية متنوعة ، وكذلك من خلال اللهجة الفنية للعصر ، ثم تنقل بأسلوب الفنان الشخصى • ويفعل هذا كثير من الفنون ان لم يكن معظمها بمعاونة الرسم ، وهو هنا يقوم بدور حيلة من حيل التصميم •

ويجب الا نغفل وظيفة الرسم المستقل على أنه شكل من أشكال الفن قائم بذاته ، وخاصة منذ عصر النهضة ، فان فائدته الرئيسية التقليدية كانت منصبة فى الأصل على الرسم الأولى السريع لأعمال العمارة والتصوير والنحت والفنون الصناعية • وبالرغم من أن الكثير من المثالين يفضلون عليه نموذجا أوليا له أبعاده الثلاثة ، فان عددا مماثلا منهم مولعون باستخدام الرسم السريع للفكرة على الورق أو بالرسم المنفذ مباشرة على الكتلة نفسها قبل البدء فى نحتها •

ما الذى يقرر الأسلوب ؟

ليس علينا أن نتقصى طرق الأداء المختلفة للفنون فحسب ، بل لابد ان نتقصى كذلك تاريخها الذى ينبغى أن نفهمه على الأقل فى حدود عامة • وسوف يؤدى هذا بدوره الى التحقق من مقاييس الذوق السائدة فى كل عصر ، والى شىء من العلاقة بين القوى الاجتماعية والتاريخية لكل حقبة ، والى التعبير الثقافى لتلك الحقبة كما هو مبين فى فنونها • ويجب أن نفكر فى أن هذه الفترات مختلفة بعضها عن بعض ولكنها مترابطة بمعنى أن فترة ما تكون فى الغالب رد فعل للفترة السابقة لها من نواح كثيرة • وتوجد فوق ذلك تقاليد فنية معينة يرثها جيل عن آخر ، كما يتضح



شكل (٣) جان انطوان واتو :
جيل المهرج • باريس ، متحف اللوفر •

فى طرق أداء مثل صب البرونز ، والليتوجراف ، والحفر ، والتصوير الزيتى • وأحيانا ما تبعث طرق أداء بعد فوات أجيال كثيرة عليها ، مثل احياء تصوير الفريسك الخاص بعصر النهضة فى الفن المكسيكى الحديث •

وغير ذلك ، فان قوى الثقافة العامة لعصر ما قد تستلزم نوعا من الطرز أو أسلوب فى التنفيذ لا يمكن أن يوجد الا فى فترة سابقة • وهكذا يعرض الرومانتيكيون فى أوائل القرن التاسع عشر بجانب حاجتهم الى التعبير العنيف والى المعاناة العاطفية أحيانا ، محاكاة واعية لفن الباروك العاطفى الذى ينتمى الى القرن السابع عشر (راجع دلاكروا وروبنز) • ويمكننا أن نقول عندئذ انه من المحتمل للاحتياجات النفسانية أن تولد تعبيرات عاطفية وجمالية مماثلة أو مرادفه فى الفنون • ومع ذلك ، مادامت الأحوال التاريخية لفترة من الفترات ليست على الاطلاق هى نفس الأحوال التى كانت عليها أية فترة أخرى سابقة ، فانه يتحتم وجود اختلافات جدية •

ويجب أن نلاحظ أن لتاريخ الفن علاقة بتاريخ كل حقبة على حدة ، وبالتاريخ كمجموع ، وان كلا من الفنون على حدة (التصوير والنحت ، الخ) يرتبط بعضها ببعض كما يرتبط كذلك بالعصر ، ويعنى هذا أن الفنون يؤثر بعضها فى بعض ، وقد يسيطر فن من الفنون فى فترة معينة كما فى العصر القوطى عندما كان المضمون المعمارى (أى فكرة الكاتدرائية) هو الأكثر أهمية • ولا يوجد فن واحد بعيدا كل البعد عن أى فن غيره فى عصر معين ؛ اذ تتصل الفنون كلها بروح الثقافة العامة للعصر • وليس من السهل دائما ايضاح هذا لكنها فكرة نافعة علينا أن نتذكرها • وتكمن قيمتها بالنسبة لنا فى الواقع من أننا لو عرفنا مثلا ، أن فترة معينة قد سادها مضمون نحتى أو تصويرى أو معمارى ، فسوف يكون لدينا دليل هام على المقاييس الفنية وعلى أذواق العصر •

وكما أن الفن بوجه عام جزء من تطور مستمر ، فسوف نرى أن لكل فنان تاريخه الخاص بالرغم من أنه جزء من التعبير الثقافى لعصره ـ الذى هو مع ذلك شىء فردى شخصى • بعد أن يعمل مع أستاذ أو آخر لفترة تعليمية ما ، قد يصبح شخصية مقلدة تسهم بالقليل • أو قد يستوعب ما يقدمه له المدرس ثم يضيف اليه شيئا شخصيا بطريقة جديدة خلاقة ليظهر بما هو هام وذو معنى •

وتعين الخطوات الفعلية لهذه الطريقة الأحداث فى تاريخ الفنان المعين • ويقوم الفنان بوجه عام بتعديل فيه حيرة وتردد ، لما كان يدرسه وكذلك لطريقة نموه ذهنيا • ثم تبدأ الشخصية الشابة فى اضافة عناصر خاصة بها • وأخيرا يمتزج القديم بالجديد فيما يظهر أخيرا كمساهمة من الفنان فى التاريخ • ومن الصعب بالنسبة لنا ـ نحن البعيدين عن الفن ـ أن نزن فى هذه القصة الشخصية أوجه الاسهام النسبية للعصر ذاته كقوة ما ، أو أوجه اسهام الشخصية الواحدة كقوة أخرى • فكلاهما له أهميته ، وعلينا أن نعتبرهما قوتين متوازنتين ومتكاملتين •

ويمكننا القول كذلك بأن للمشكلات الجمالية والفنية تاريخها الخاص • ونعنى بهذا أن العناصر الفعلية التى تدخل فى خلق عمل فنى ما : كالمساحة والضوء والنسبة الخ ، تسير فى أسلوب مواز لأسلوب الفن ككل • فالمساحة مثلا ، تعالج بأسلوب

يختلف من ثقافة لأخرى ، ومع ذلك تبقى جزءا من منهاج كل متطور • فنحن نجد فى تغير المساحة فى الفن الرومانيسكى الى النوع القوطى مثلا استمرارا ولكن مع اختلاف هام كذلك (أنظر فصل ٤) •

لقد رأينا أن لكل فترة مميزاتها الفنية الخاصة وميولها الغالبة ــ نحتية ، أو معمارية أو تصويرية • وتكون هذه الصفة المميزة أو الميل الغالب نتيجة جزئية للقوى الاجتماعية التاريخية لهذا الوقت بالذات ، ونتيجة لعلاقتها بالماضى القريب والبعيد ، وأخيرا نتيجة للتعبيرات الكثيرة لآلاف من الشخصيات الخلاقة • وتشترك هذه العناصر الثلاثة فى أعتماد كل منها على الآخر ، وفى نشاط كل منها بالنسبة للآخر ، كما يثير كل منها الآخر ويحد من نشاطه • ثم هى فى النهاية اذا ما نظراليها كمجموعة تعطى للوضع الخلاق للعصر قيمته •

مسألة الذوق

يعبر هذا الوضع الخلاق عن نفسه بنوع من الذوق الفنى الذى يختلف من فترة لأخرى تماما كما تغير السلوك تجاه الجمال الجسدى من العصر الفيكتورى الى عصرنا الحالى ، تغير من تفضيل قامة النساء التى تشبه الساعه الرملية الى القامة المرنة التى يفضلها الذوق فى العشر السنوات التى تبدأ بعام ١٩٥٠ ، وهكذا يتغير سلوكنا تجاه الجمال الفنى كذلك من عصر الى عصر ؛ اذ يكون التفضيل فى عصر من العصور للنوع العاطفى أو الجسدى المتقد ــ كما هو فى مظاهر معينة لفن القرن السابع عشر ــ ويكون فى عصور أخرى لنوع سلس من التعبير أو الصفة الجسمية كما هو فى أوائل القرن السادس عشر •

وهنا شيئان يجب ملاحظتهما : أولا ، كان لهذه الفترات المتفرقة ذوقها الخاص فى الفن (تماما كما أن لدينا ذوقنا الخاص اليوم) وثانيا ، أن سلوكنا نحو فنها مكيف الى حد كبير بالذوق الغالب فى عصرنا • وسوف يساعد ايضاح بسيط فى أن يجعل النقطة الأخيرة واضحة • فلقد عاش رمبرانت (الذى توفى عام ١٦٦٩) بعد عصره ، حتى انه فى وقت موته كان التصوير الهولندى قد اتخذ الى حد ما شكلا رسميا بل أرستقراطيا للتعبير ، يمثله فيرمير أحسن تمثيل ، وهو قد ولد بعده بربع قرن • وأبعد من ذلك أنه من اللازم ، خلال القرن الثامن عشر ، وفى مواجهة فن الروكوكو الفرنسى الزخرفى الأنيق الذى كان سائدا حينئذ ، أن يكون لتراث رمبرانت الجاد الملىء بالروحانية شعبية أقل منها فى أى وقت مضى • ومن ناحية أخرى كان طابع رمبرانت العاطفى وتأثيرات أضوائه المسرحية ، واهتمامه الخاص بالانسان ، سببا فى جعله محبوبا للغاية من الجمهور خلال رومانتيكية القرن التاسع عشر (أنظر دلاكروا) •

ويشاهد تغير فى الذوق من حيث تنوع أستخدام المادة الفنية الواحدة لا يختلف شدة من عصر لآخر • فلقد استخدمت الزخارف الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) فى فنى العمارة والنحت استخداما يختلف من فترة لأخرى ، اذ تناول كل عصر لغة الشكل ومفرداته هذه بطريقة تتفق مع ذوق كل زمن • فعولجت تلك الزخارف بنوع من التقتير فى القرن الخامس عشر ، وبثراء فى القرن السابع عشر وبتكوين خفيف

غير مزدحم فى القرن الثامن عشر · ويمكننا أن نتذكر فى حقل الأدب كيف أخرجت مسرحيات شكسبير اخراجاً يختلف باختلاف القرون ، لا من حيث الأزياء والمناظر فحسب بل قد اختلفت حتى فى طريقة عرضها الفعلية ، وعدل النص ذاته فأضيف اليه أو حذف منه ليلائم ذوق العصر ·

ونجد كذلك أن تراجم هوميروس والكلاسيكيات الأخرى تختلف فى الطـــابع من عصر لآخر ·

وهكذا نجد أن لدينا مشكلتين مستقلتين : كيف ينظر عصر معين الى فنـــه ، وكيف ينظر الى فن عصر آخر أو الى ثقافة قد بعدت عنه من حيث الزمان والمكان · وفوق ذلك ، فان الطريقة التى ننظر بها الى فن الآخرين مكيفة الى حد كبير بالطريقـة التى ندرك بها فننا ، أى بما نعتبره جيدا أو يستحق التقدير ·

وهناك سؤال من الطبيعى أن يتبادر الى ذهننا ، وهو : ألنا أم ليس لنا الحق فى نقد أى نوع من الأذواق الفنية أدبيا كان أو موسيقيا والحكم عليه ، لأنه لا يتفـق مع ذوقنا الخاص ، هل يمـكننا الحكم بأن نساء روبنز ثقيلات جدا ، أو أن التصوير المصرى مسطح أكثر مما يجب ، وأن الموسيقى الصينيه غير متوافقة أكثر من اللازم ؟ أو بالأحرى هل ينبغى لنا أن نحاول التحقق من أنه مادام كل شكل من هذه الأشكال الفنية تعبيرا صحيحا جادا عن الزمان والمـكان اللذين وجد فيهما ، وانه قد صمم (غالبا بشكل تلقائى) ليقابل احتياجات روحية معينة ، وأنه يجب أن نمنحه نفس التقدير الدقيق الذى نشعر بأن ذوقنا أهل لتقبله ؟

يمكننا التحقق بسهولة من أن مقاييس الجمال الجسدى وكذلك مقـــاييس الجمال الفنى كانت مختلفة فى عصر روبنز ، لأننا أنفسنا قد مارسنا مثل هذه التغيرات· فان مقاييس الجمـــال الجسدى فى زمننا محكومة ومملاة الى حد كبير بواسطة مجـلات الأزياء ، والأفلام السينمائية والتليفزيون والوسائل الأخرى التى تصل بين الجموع · ولقد ساعدت وسائل الاعلام نفسها على بث أفكار فنية معينة كذلك ، خاصة فى عالم الفن الصناعى ـ كالأثاث ورسم المنسوجات ومستلزمات المنازل وما شابه ذلك ـ بما يمثـل انتقالا خطيرا من الذوق السائد لجيـل واحـد مضى · وقد نبتسـم عنـــدما نصادف سيارة من النوع العتيق من طراز عام ١٩٢٠ أو عام ١٩٣٠ ، ولكن هـــذه السيارة كانت ملائمة للعصر الذى وجدت فيه ، وكنا فخورين بسياراتنا فى ذلك الوقت مثلما نحن فخورون بها الآن تماما ·

وما دام واضحا أن الفنون الصناعية جزء من حياتنا اليومية أكثر مما نسميه بالفنون الجميلة ـ التصوير والنحت ـ فان تطور الأشكال الصناعية يبدو مألوفا ومقبولا ومفهوما · وربما نكون من أجل هذه الألفة أكثر اهتماما بالتغيرات التى تحـــدث فى الفنون التطبيقية الا أنه يوجد دليل أكيد على الاهتمام اليومى بالفنون الجميلة · فلقد تغيرت مثلا طرز الزخرفة الداخليه (تأثيث المنزل وتصميمه من الداخل) ، مثل تصميم الأدوات والمركبات أو تصميم التغليف · ومن اللازم أن يتضمن هذا رأينا فى مجموعات اللون وكذلك فى الصور التى تلائم نوع المساحات الداخلية التى تكون شائعة فى وقت بالذات · لقد كانت الصورة المطبوعة لكبار أساتذة الفن منذ وقت ليس ببعيد هى الذوق السـائد للزخرفة داخل المنازل · ولفترة تالية من حوالى عشر الى خمس عشرة سنة

كان هناك لأعمال الفنانين التأثيريين أو ما بعد التأثيريين استخدام وفير (أعمال مونيه ورينوار وفان جوخ وغيرهم) ــ لأعمال أصلية اذا وجدت القدرة على شرائها ، والا كانت نسخا منها ملونة • وفى زمن أقرب ، انتقل الذوق الى استخدام أعمال الوحشيين والتكعيبيين ممثلة فى أعمال ماتيس وفلامنك وديران وبيكاسو وبراك • ويعنى كل هذا أننا كنا ومازلنا مهتمين بمسائل الذوق حتى فى مستوى الفنون الجميلة •

أما عن الفنون الصناعية ، فان الانتقال الجديد فى الذوق ، كما هو بين السيارة ذات الطابع العتيق والسيارة ذات الخط الانسيابى ، قد تأثر فعلا بنوع جديد من التصوير والنحت والعمارة • ولقد خلق هذا اتجاها جديداً ظهرت آثاره منذ وقت قريب فى الفنون الصناعية • ويمكن توضيحه بواسطة العلاقة بين لوحة **تكوين** لموندريان (أنظر شكل ٣٣) ونوع العرض أو التصميم الموجود فى أشياء أخرى مثل غلاف كلينكس ، والنظام الخطى المحكم للمطبخ الحديث وأمثلة من العمارة الحديثة **كبيت توجندهات** فى برنو (أنظر شكل ٦٤) والأمثلة الكثيرة التى جاءت بعده أو اشتقت منه •

المقاييس الفنية وحكمنا الفنى

بالرغم من عدم وجود قانون يرغم كل فرد على محبة أشياء متماثلة ، وقد يكون عند كثيرين منا نفور من بعض الطرز السابقة أو من بعض المظاهر الفنية المعاصرة ، فان لهذه الأشكال حقا فى أن توجد مثلما لدى طرزنا المفضلة من حق فى الوجود • وقد يتحدث الفرد رغم ذلك عن التزام أدبى يسمح لهذه الأنواع من التعبيرات غير المفضلة بأن تسمع مهما تبلغ كراهيتنا لها • ففى هذه الطريقة كذلك ، يكون للناقد والمؤرخ وظيفة ذات شأن يؤديانها ، وهى اعطاؤنا فائدة معرفتهما وتجربتهما •

وهناك مدرسة للفكر تؤيد أنه من المستحيل اقامة مقاييس موضوعية تنقد بواسطتها الأعمال الفنية ، ويعكس هذا اعتقادا مخلصا بأن الفضائل التى يمتلكها الشىء الفنى ، تكمن فى عين المشاهد ، أى مادام من المحتمل وجود انفعالات كثيرة ، فهى قد تحدث فى سرعة بواسطة المشاهد نفسه كما قد تحدث بواسطة الشىء المرئى ، وبهذا الاعتقاد يحدث حتما رفض اقرار أى حكم ــ أو حتى المخاطرة به ــ على نوع أو قيمة الشىء الفنى •

ونحن بالعكس نؤيد أنه مادامت الأعمال الفنية انتاجا لفترة معينة بظروفها التاريخية التابعة لها أو بظروف أخرى ، فان علمنا بهذه الظروف التاريخية والثقافية والفنية تساعدنا على الحكم على عمل ما فى حدود بيئته وطريقة تنفيذه • وبموازنة أهداف العصر ككل وأهداف الفنان كفرد داخل حدود هذا الأطار ، نبدأ فى الوصول ــ ليس دائما بشكل تام أو بنجاح ، وهذه حقيقة ــ الى قياس لقيمة ما ، والى قاعدة عادلة تعتمد على التجربة •

ويمكننا هذا من القول مثلا ، بأنه في نطاق التعقيد الفنى فى القرن الخامس عشر الايطالى توجد أنواع معينة من الأعمال الفنية التصويرية والنحتية وغيرها • وتكون هذه الأعمال الجو الثقافي لتلك الفترة • وتتمسك مجموعات متنوعة من الفنانين بكل

من هذه الأشكال التعبيرية ، بعضهـم منساق بحـكم قرابتهم لمن ابتـدأ الحركات أو المدارس الفنية المتفرقة ، وآخرون منساقون بحكم أنهم تلاميذ أو تابعون لهم ٠ وبعد اختبار ما يكفى من مادة نوع خاص ابتكرته مجموعة ما ، يكاد يظهر حتما أفراد معينون من تلك المجموعة أكثر قدرة على أن ينقلوا الى المشاهد الأشــياء الفنية التى تمثلها مجموعتهم : مثل سعيها الى الضخامة فى الحجم أو الى ثراء اللون ، أو الزخرفة ذات البعدين ، أو صفات أخرى ٠

وسوف يوافق معظم الناس على وجود شىء مثل خط مرسوم بمهارة ، وملمس استخدم باحساس وتكوين متــوازن القــوى ، أو امتزاج ألوان فنى ومؤثر ٠ وهم يوافقون لأنهم هم أنفسهم قد اهتزوا لمثل هذا العرض للمهارة والاحساس عند فنانين معينين ، بينما لا ينفعلون بأعمال آخرين من نفس المدرسة ٠ ونحن هنا نتحدث عن انفعالنا الخاص أكثر من الانفعال الذى كان قائما خلال الفترة نفسها ٠ ومن المحتم امكان وجود جدل كثير بين مقاييس عصر كعصرنا تسيطر عليه فكرة الفن التجريدى سيطرة متزايدة ، وبين مقاييس فترة مكرسة أصلا للفن الروائى والتصويرى ٠ الا أنه بالرغم من حبنا أو عدم حبنا لفن فترة معينة ، فان الشىء الهام هو أن انفعالنا سيبعد هذه الأعمال من التقدير الجاد ، وما دمنا قد قمنا ببعض البحث فى عناصر الفن وفى مفردات لغة الفنان ، فاننا سنحاول عقد مقارنة بين عمل فنان من الفنانين فى عصر معين بعمل فنان آخر ــ أو سنحاول باهتمام مماثل مقارنة عمل لفنان معين بعمل آخر له ٠ ومن هذا سوف نرى أنه يمكننا أن نتجه الى حكم ما ، ولو أنه يستحيل كلية أن نصل الى مقاييس مطلقة بينما توجد صفات كثيرة لا تحصى أو صفات بديهية لا يمكن قياســـها ٠

ومن المعترف به ، هو اختلاف فنانين من فترة واحـدة من حيث شـخصية كل منهما ، قد أعدا اعدادا مختلفا ذهنيا وماديا ، فمهما يبلغ اشتراكهما فى صـفات مدرسة فكرية واحدة ، فانهما سيختلفان فى النهاية فى تفسيراتهما وفى لغتهما الفنية ٠ ولهذا السبب سيكون من الممكن لنا أن نرى واحدا من مصورى القرن السابع عشر الهولندى أكثر جدية فى نظرته وأكثر حذقا كملون من آخر معاصر له ، وانه يمكن مقارنة واحد من مصورى القرن الثامن عشر الفرنسى بآخر على هذه الأسس وعلى أسس غيرها ٠

وسوف يكون من السهل الى حد ما أن نصل الى حكم على أعمال مختلفة لفنان واحد مادام من غير المحتمل أن تتغير أهدافه ومقاييسه كثيرا فى خلال فترة محدودة ٠ وكلما استطعنا عزل هذه العوامل فسيكون من الممكن لنا أن نتحدث عن عمل « ناجح » الى حد ما لهذا الفنان ٠ اذ ليست كل أعمال شيكسبير وبيتهوفن أو رمبرانت فى عظمة واحدة ، وسنحاول أن نكتشف بالضبط ما هذا الذى يقرر مثل هذه الحالة ٠

ولنترك وجهة نظرنا العامة ، لنستطيع أن نقترب قليلا من الناس ومن أعمالهم ، ولنكشف عن الطرق المتنوعة التى توجهنا الى الفن بأسلوب أكثر انطلاقا ٠

٢

ما الذى نبحث عنه فى الفن

الاستمتاع بالفنون الجميلة وتذوقها عند الشخص العادى غير المطلع يكون غالبا محددا بالاتجاه الذى يقيس أهمية عمل فنى ما ، بواسطة مدى الاثارة والمآسى التى فى حياة الفنان ٠

ومهما يكن الأمر فانه ليس من اللازم أن يكون الاتجاه الابتدائى لعمل فنى ما غامضا أو معقدا ، أو حتى بدون اثارات حارة فى تاريخ حياته ٠ فليس لدى كثير من الناس أية معرفة فنية مهما يكن نوعها ، ولكنهم يستخلصون المتعة من أبسط صلة حسية بصورة ما ، أو بتمثال ، أو بناء ، أو بعمل آخر ٠ وهذه الاستجابة الطبيعية يستمتع بها أشخاص كثيرون فيحتفظون فى بيوتهم بلوحات مطبوعة ملونة ، أو بنسخ من تماثيل ، أو بأعمال فخارية ٠ وقد يأتى الفهم بعد ذلك ليرفع من مستوى متعتهم الأصلية عندما تضاف القيم الذهنية والرمزية وغيرها من القيم ٠

الرغبة المادية

هذا الاحساس الأول بالمتعة المادية ، هو ما قد نشعر به عند مشاهدتنا لرجل حسن المظهر أو امرأة حسناء أو منظر طبيعى جميل ٠ وليس هناك ـ على سبيل المثال ـ حاجة الى فهم عميق للفن حتى نقدر الجمال الجسمى المحض وحسن البنية عند الشباب والنساء فى لوحات رينوار (شكل ٤) ، اذ يمكن لشعرهم الغزير اللامع ، وبشرتهم الوضاءة ، وهيئتهم التى تنم عن الصحة والاستمتاع بالحياة ، أن تدرك كلها بدون أية دراية مماثلة بالفن ٠ وبغير فهم وسائل الأداء المميزة التى قد نقل بواسطتها رينوار هذه الصفات ، يكون المرء على اتفاق معه بشكل ما ٠

وحقيقة أخرى هنا كذلك ، كما فى أى شىء آخر من الفنون ، وهى أنه عندما يضاف عنصر الفهم ، وعندما نتحقق مما كان الفنان يحاول عمله وكيف وصل الى هدفه ، فان الاستمتاع الممكن حدوثه يصبح أعظم بكثير ٠

فالاتجاه المادى الأولى ـ الى جمال الانسان مثلا ـ يمكن تطبيقه على أعمال فنيـة لا حصر لها من مختلف العصور والثقافات ٠ ويمكننـا أن نختـار جزافا الرشاقة



شكل (٤) بيير أوجست رينوار : **وليمة على مركب** • واشنطون ، صالة عرض فيليبس التذكارية •

المصطنعة **للالهة ديانا** من عمل جوجون (شـكل ٥) والتفخيم الشـاعرى لجسد **أفروديت** الحالمة من عمل براكسيتيلس (شكل ٦) وجاذبية الرجولة فى تمثال **زيوس أرتمسيون** (شكل ٧) •

وليس من الضرورى أن تكون هذه الجاذبية المادية دائما فعالة على الأقل عند الوجوه والأشكال البشرية ، ففى لوحة فان ايك **زواج أرنولفينى** (شكل ٨) نجد اعتراضات معينة مباشرة على صورة الشخصين بناء على هذه الأسس • وقد يعنى هذا أن مضمون الجمال الجسدى كان مختلفا فى القرن الخامس‌عشر فى اقليم الفلاندرز ، أو أن ما رغب الفنان فى أن يقوم به كان له شأن ضئيل بالجمال الجسدى الظاهر • ولكنه بدلا من ذلك كان مهتما بعناصر مثل الملمس وقوة التكوين والضوء والناحية العاطفية •

وعلى ذلك نستطيع التحقق من أن العمـل الفنى غير محتـاج الى نوع الجاذبية الجسدية التى توجد فى لوحة رينوار لكى يصبح جميلا • فالجمال فى الفن ، هو بالأحرى نتيجة لنجاح تجميع الخطوط والأشكال والملامس والألوان حتى ينقل فكرة شكل ما أو فكرة عاطفية • والعامل الهام فى لوحة **زواج أرنولفينى** هو جوها الروحى (الناتج عن حيل معينة فى الأداء وعن عناصر أقل ظهورا) أكثر مما هو كمال للسيدة أو للرجل • ونرى فى مثال آخر ــ وهو لوحة **امرأة غسالة** لدومييه (شكل ٩) ــ أن

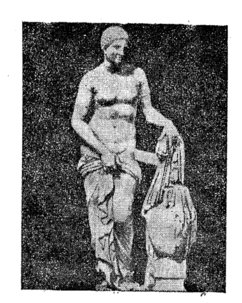
الاحساس بالقوة الهادئة والوقار ورعاية الأمومة التى تتسم بالبساطة الصادرة عن المرأة الضخمة ، يفوق أى اعتبار آخر ٠

وتأتى هذه المفاهيم فقط بعد التجربة ، أى بعد أن نكون قد تعلمنا كيف ننظر ٠ ويكون الانفعال المادى فى هذه المرحلة لايزال هو الأكثر بساطة ، وتماما كما اتجهنا الى بعض أعمال لمجرد الجمال الظاهر لمن فيها من آدميين فاننا نتجه الى أعمال أخرى تتصل أساسا بالطبيعة ٠ وبينما تعوقنا عند تقديرنا للشكل الآدمى والوجه مقاييس مختلفة للجمال الجسدى ، فمن المحتمل أن يكون هذا أقل حدوثا فى الأعمال التى تصور الطبيعة ٠ واذا ما تناولنا طريقتين مختلفتين الى حد كبير فى معالجة المنظر الطبيعى ـ كما هما فى لوحة تيرنر من القرن التاسع عشر المبكر الانجليزى **حج تشيلد هارولد** (شكل ١٠) ولوحة **فلاحون يستريحون** (شكل ١١) لبيسارو من القرن التاسع عشر الفرنسى ـ فسوف تبدو أهمية الطبيعة وجاذبيتها بالنسبة لنا فى أشكال كثيرة ٠

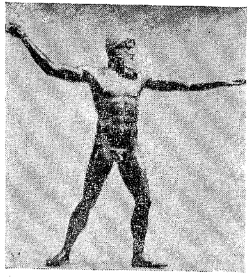
ورغم أن الفلسفة التى وراء هذين العملين مختلفة لاختلاف طرق الأداء الفنية لكل منهما وعند هذه النقطة قد يمكننا مع ذلك أن نترك هذا جانبا ، فان لكل منهما أهمية مباشرة وجاذبية الى حد أنهما ينقلان بعض المتعة التى نحسها دائما تجاه الطبيعة ٠ وحقيقة أنه فى أثناء المشاهدة ، ولو للحظة قصيرة نسبيا ، تبدأ عوامل أخرى فى التأثير فينا بالاضافة الى العوامل المادية الظاهرة ـ كالعاطفة والذكرى (أى المعرفة السابقة) والاحساس والشاعرية ٠ وعلى ذلك يجب أن نعترف رغم محاولتنا هنا عرض كل من الانفعالات الأولية وكأنه كيان مستقل ، بأنه من النادر جدا ـ اذا وجد ـ أن يكون أحدها موجودا ، بدون امتزاجه بآخر ، وبدون بواعث معقدة متزايدة ٠



شكل (٥) جان جوجون : **الآلهة ديانا** ، باريس ، متحف اللوفر ٠



شكل (٦) براكسيتيلس : **الالهة افروديت** ، روما ، متحف الفاتيكان •



شكل (٧) **زيوس ارتمسيون** • أثينا ، المتحف الأهلى •

وليس الجمال المادى لأعمال التصوير والنحت ، أو الصور المطبوعة ، هو مسألة موضوع معين فحسب ، وهو ليس فى ثراء انحناءاتها ،أو ما فى أشخاصها من قوة عضلات ، اذ قد يجتذبنا كذلك اللون الجميل والملمس (نوع سطح العمل الفنى) • فلوحات رينوار ، أو لوحات مصورى البندقية مثل جورجيونى أو تيتيان ، تملك فتنة لونية زائدة ، وتأثيرها مباشر تماما مثل تأثير الأشكال الغنية بالذات • وهذه الصفة اللونية ، التى تختلف فى معناها وفى طابعها باختلاف كل مدرسة فنية يمكن أن تكون هامة فى حد ذاتها وبدون علاقتها بالعوامل الجمالية التى هى عوامل فنية فى نفس الوقت •

وتمتد جاذبية اللون من أعمال التصوير خلال النحت والعمارة والأشكال الأقل مرتبة مثل المنسوجات والحلى والخزف • ولقد اختص الكثير من النحت القديم والعمارة بميزات اللون • وهى حقيقة لا تتضح دائما فى حطام العمارة وبقايا الأعمال الموجودة فى المتاحف • ولقد بعث فى عصرنا النحت الملون والعمارة الملونة ، ويمكننا بسهولة الاستمتاع بلون أنواع معينة من الخشب ، أو الأحجار التى ترد من الخارج فى النحت ، وكذلك لون أنواع معينه من المساكن مثل مساكن كاليفورنيا ذات الخشب الأحمر (أنظر شكل ٥٦) أو المبانى الصناعية مثل برج معمل شركة واكس جونسون الذى قام بتصميمه فرانك لويد رايت (أنظر شكلى ٧٥ و ٧٥ أ) فى بلدة راسين بويسكونسين بطوبها الأحمر وأنابيبها الزجاجية •

وبنفس الطريقة الأولية التى نستمتع بها بالشكل واللون ، قد ننفعل كذلك بطبيعة سطح الأعمال وهو مايسمى بملمس شيء فنى معين • وربما يكون أبسط مثال



شكل (٨) جان فان ايك : **زواج أرنولفينى** • لندن ، صالة العرض الأهلية •

هو نوع البشرة فى عمل نحتى مثل تمثال **أفروديت** لبراكسيتيلس (شكل ٦) أو تمثال برنينى **ابولوودافنى** (شكل ١٧٧) • وفى أعمال مثل هذا النوع ، تبعث صفة الشفافية ، أو صفة تشرب الضوء ، فى المرمر تلألؤا رقيقا حول الجسم ، خصوصا عند المساحات الصغيرة مثل الأنف ، والآذان ، والشفاه التى تبرز بروزا كافيا لتستقبل الضوء وتمتصه بطريقة مباشرة • وهنا ، كما هى الحال فى أعمال نحت كثيرة ، نجد دافعا الى أن نلمس السطح لكى نتصل اتصالا مباشرا بملمس البشرة ، وهى الصفة التى استطاع الفنان أن ينقلها بهذه الطريقة الفعالة فى تلك الخامة الصلبة •

ويعرض النحت عموما امكانيات للسطح أو ملامس متنوعة تنوعا كبيرا ليثير اهتمامنا ، وكل خامة مثل الحجر والخشب والبرونز أو الطين ، تبرز أهمية ملمس سطحها وما له من اثارة • ويمكن توضيح هذا بواسطة تجربة بسيطة هى لمس قطعة من النحت والاحساس بطريقة مادية مباشرة بطبيعة سطحها الخاص • ولن يبدو النحت البرونزى (أنظر **زيوس**) مختلفا فقط عن تمثال خشبى ما ، بل سيكون له احساس مختلف فعلا • ويستقبل كل من الخامات المستعملة فى النحت الضوء الساقط عليها أو ملمس اليد استقبالا فريدا ، ويعطينا كل منها احساسا مستقلا لأطراف الأصابع عندما تدرس كيف يكون الشعور المنبعث من ملامسة سطحها • وفى الواقع ، يعمل الفنان ذاته بواسطة حاسة اللمس مثلما يعمل بواسطة حاسة البصر •



شكل (٩) اونوريه دومييه : امرأة غسالة · نيويورك ، متحف المتروبوليتان للفن ·

وتوجد صفة الملمس كذلك فى العمارة بدرجة عالية ، حيث تختار المواد عن عمد مثلما تختار فى النحت بسبب الخواص المختلفة لسطح كل منها ولميزاتها فى ناحية الأداء . اذ يختلف المرمر الأبيض الأملس الموجود فى معبد البارثنون اليونانى فى هذا الشأن عن الحجر الرمادى الأكثر خشونة لكاتدرائية شارتر القوطية ونوع المنازل التى تشيد حاليا فى كاليفورنيا من الخشب الأحمر ذى الحبيبات · وهنا ثانية ، وبدون أن تزيد معرفتنا عن المعرفة العامة بالحاجة الى نوع مختلف من الخامة فى كل حالة ، يمكننا أن نقدر تأثير المرمر العظيم ، وخشونة الحجر البسيطة ، أو الجمال الطبيعى لسطح الخشب الأحمر عندما يمتزج بما يحيط به ·

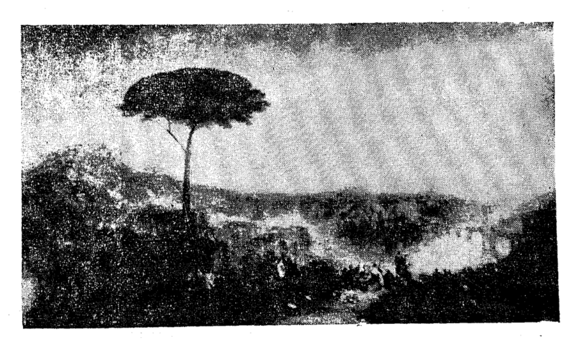
وليس الملمس واضحا بهذه الدرجة فى التصوير كما هو فى النحت والعمارة الا أنه موجود مع ذلك ، وفى الغالب يكون ذا أهمية الى درجة أنه يثير انتباهنا اثارة مباشرة · وهناك امكانيات كثيرة مختلفة لتذوق ملمس اللون تذوقا مباشرا فعالا ـ ويمكن لأمثلة قليلة أن تشير الى ما نرمى اليه · فلوحة فرانزهالز **مال بوب** (شكل ١٢) تبين استخداما غير منتظم للمسات لونية تتيح لنا تتبع طريق فرشاة الفنان ، وتعيرنا احساسا بالتلقائية ، وبالحركة ، وتزيد من أهمية سطح الصورة · وفى المدرسة التأثيرية يؤكد مصورون مثل رينوار (شكل ٤) ومونيه و بيسارو (شكل ١١) استخدام النقط الصغيرة من اللون ، التى تندمج بواسطة العين ، صانعة تأثيرا ضوئيا دائم اللمعان وخاصية لونية زاهية · وهذا الاستخدام الخشن للون ـ وبعبارة أخرى ، هذا الملمس الخشن ـ جذاب فى حد ذاته ويزيد الى حد كبير من الاحساس بالحركة فوق سطح الصورة ، ويؤثر فينا فورا حتى ولو لم نكن على علم تام بما يحدث · وتوضح

أعمال التصوير المشابهة لصورة **فلاحون يستريحون** هذه الصفة الملمسية ، كما تشير الى أهمية تأثير اللون كما هو فى هذه الحالة ٠

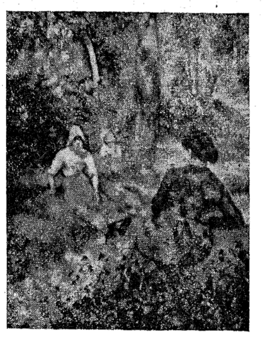
ويمكن ايضاح تجربة ملمسية أخرى أكثر دقة فى التصوير (الذى يمكن مع ذلك أن يحس حتى على مستوى أولى) فى أعمال مثل صورة **فضول** للمصور تيربورك (شكل ١٣) ٠ فهنا على عكس صور هالز أو مونيه ، لم نعد نهتم بخشونة السطح ٠ ولا تظهر نقطة واحدة من اللون تعلو عن السطح ، ومع ذلك فهى تنقل فى اللمسات الأخيرة اللامعة المصقولة للغاية احساسا بنوع ملمس الأشياء المتنوعة الظاهرة : كالثريا ، والأثاث وإطار الصورة والقماش ٠ ولقد خلق المصـور صفات وهمية لسطح المواد المختلفة بدلا من محاولته تصوير الخشونة أو الحركة الأصلية فى الطبيعة باللون ٠

وقد تدرك العمارة والنحت كذلك بشكل مادى ، بالسير قريبا من وداخل الأول وحول الثانى ٠ وهى تجربة مادية طبيعية أن يستقل المرء مصعدا ذا سرعة فائقة فى مبنى آر ٠ سى ٠ اى أو أن يمشى المرء فى الصحن الشامخ لكاتدرائية قوطية (شكل ١٤) ٠ وهى أيضا تجربة مادية أن يستوعب المرء الحجم الهائل لتمثال مصرى ، مثل أبى الهول ، أو أن يتحرك المرء ببصره خلال تمثال حديث لبيفزنر (شكل ٨٤) ، أو لهنرى مور ٠ الا أن الفارق بين المادى والعاطفى محدود ، لأن كلا من هذه الأمثلة يترك فينا انفعالا عاطفيا كذلك ٠

وقد نحس احساسا ماديا بتوازن مبان مثل البارثنون الرصين أو قصر فرساى



شكل (١٠) ج ٠ م ٠ و ٠ تيرنر : **حج تشيلد هارولد ـ ايطاليا** ٠ لندن، متحف التيت ٠



شكل (١١) كاميل بيسارو : **فلاحون يستريحون** • توليدو ، أوهايو • متحف توليدو للفن •



شكل (١٢) فرانزهالز : **مال بوب** • نيويورك • متحف المتروبوليتان للفن •

المثير ، أو قصر فارنيزى الجليل ، أو كنيسة باتسى الرقيقة (أنظر شكل ٣٠) ، الا أن هذا التوازن ينتج بشكل لا يختلف عن انفعال عاطفى بالسلام والهدوء والاحترام • وقد يكون لأعمال مثل لوحة جورجيونى **عذراء كاستل فرانكو** (شكل ١٥) نفس الأثر •

وعلى عكس ذلك قد يزعجنا تكوين غير متوازن أو منحرف ، كما هو فى لوحة **نشوة القديسة تيريزا** لبرنينى (شكل ٩٨) ، أو فى المجموعة النحتية الهلينيسية المعروفة باسم **لاوكون** (شكل ١٨٧) ، أو قد يشعرنا بالرفعة عظمة مدخل قوطى أو أبراجه الشاهقة • ويبدو فى الانفعالات التى من هذا النوع كذلك أنه قد يصبح المادى بعد فترة قصيرة عاطفيا •

الوجهة العاطفية

أن الشخص نفسه الذى يستمتع بعمل فنى من أجل صفات الشكل المادية كاللون والملمس والاتزان غالبا ما يشتق منه انفعالا مماثلا أوليا وممتعا • وكما تصبح الماديات

أكثر تعقيدا كلما تقدمنا فى الحياة ، تصبح معانى الفن العاطفية فى عمق متزايد ، وتضيف الى نفسها عناصر مترابطة : روائية ، ذهنية ، عملية ، رمزية ، أو دينية ٠

ويمكن لمزيج من العمل المادى والعاطفى أن يوضح فى تمثال **افروديت** لبراكسيتيلس الذى يروقنا **لجمال شكله ولنوع صياغته الحالمة أيضا ، وكذلك تعطينا الفرقة الموسيقية الريفية** لجورجيونى ، (شكل ١٧٥) أشكالا وألوانا جميلة ، كما تعطينا ايماءات شاعرية متكررة وأن كانت غامضة ٠

وهناك أعمال تكون خاصيتها مادية أو عاطفية أساسا ٠ ولقد رأينا **زيوس أرتمسيون** (شكل ٧) شكلا انسانيا مثاليا جذابا بسبب رجولته ونبل نسبه أكثر من أى سبب عاطفى ٠ وعلى عكس ذلك لدينا لوحة رفائيل العذراء والطفل **عذراء الفجر** (شكل ١٦) وهى تعبير عاطفى أساسا مهما يكن فيها من صفات أخرى ٠ ورغم أن المفروض هو أن تكون هذه الصورة عملا دينيا ، فان أمومة العذراء وميل الطفل البسيط هما لتوهما تعبيران يبعثان على الأهمية ٠ من أجل فهم أعمق للصورة يجب أن نذهب مع ذلك الى أبعد من هذا الانفعال الأولى الساذج ، فنحن فى حاجة الى أن نضع فى اعتبارنا المظاهر الذهنيه والدينية وأخرى غيرها كى ندرك المعنى الحقيقى للصورة كعمل فنى ٠



شكل (١٣) جيرار تيربورك : **فضول** ٠
نيويورك ، متحف المتروبوليتان للفن ٠



شكل (١٤) كاتدرائية أميين ، منظر داخلى يبين البهو والمنصة • أميين ، فرنسا •

فأعمال مثل لوحة **نشوة القديسة تيريزا** لبرنينى المشار اليها آنفا أكثر عنفا من الناحية العاطفية اذ مع أننا كمشاهدين حديثين قد تكون لدينا فكرة ضئيلة عما هو حادث ، غير أننا لا نملك الا أن نضطرب بالتعبير الواضح عن هلع القديسة فى يمين الصورة • ويحتمل كذلك أن ينفر بعضنا مما يبدو كأنه مبالغات حسية ، وبذلك قد لا يعجبه هذا العمل بالذات ، ولكن قلما نظل غير متأثرين تماما • واذا اكتشفنا بعد ذلك المضامين الروائية والدينية للمنظر والنطاق التاريخى الذى يكون جزءا منه ، وبعبارة أخرى اذا علمنا لماذا أنتجت مثل هذه الأعمال ـ فسوف نفهم تعبيرها بطريقة أفضل ، وربما أصبحنا على استعداد أكبر لتقبلها ، على الأقل من الناحية الذهنية • وما يهمنا حاليا هو الواقع من أنه فى وسعنا أن نتأثر ايجابيا أو سلبيا بعمل فنى ما ، حتى عندما يكون فهمنا له محدودا •

عندئذ قد نتأثر بالناحية العاطفية كما فى صورة **عذراء الفجر** وبالهلع كما فى لوحة **نشوة القديسة تيريزا** ، أو بالألم كما فى تمثال **لاوكون** (شكل ١٨٧) • وفى هذين العملين الأخيرين نتأثر بالوقائع الواضحة التى تبين فى العمل الأول شخصا ما تجتاحه تجربة عاطفية كبيرة ، وفى الثانى آدميين يعانون جزعا هائلا ، حتى بدون أية معرفة بالقصة •



شكل (١٥) آل جورجيونى : **عذراء كاستيل فرانكو** • كاتدرائية كاستيل فرانكو فينيتو ، ايطاليا •

العـــامل الروائى

للعـامل الروائى ، والمضمون القصصى فى عمـل معـين ، فوائد كثـيرة ممكنة بالنسبة لاتجاهنا الابتدائى ، فهو أولا وقبل كل شيء ـ يساعدنا على تفهم ما **كان** فى ذهن الفنان عن صورته أو تمثاله • ويجب علينا عندئذ أن نتحدث دائما عن المضمون الروائى (حيثما يوجد) كبداية • فأحيانا يكون الاتجاه الروائى صلة وحيدة يمكننا البدء بها • فمهما تكن الفضائل الأخرى لصورة روبنز **النزول من الصليب** وصورة شاردان **الطفل والنحلة** (شكلى ١٧ و١٨) فانهما يحكيان قصصا بسيطة واضحة كل الوضوح ، اذ يصبح الشعور الحزين للصورة الأولى ، واضائتها القوية ، وحركتها العنيفة ـ وهى التى تكون طابعها ـ أكثر قابلية للفهم عندما نتفرس فى الصورة بحثا عن قصة • ويثير اهتمامنا فى لوحة شاردان تفحص الطفل بردائه التصويرى الذى ينتمى الى الماضى ولعبته الساكنة الجميلة التى استغرقته • وتبين كل منهما اتزانا بين القصة والخاصية العاطفية ، اذ تضاف احداهما الى الأخرى كما يعطى اندماجهما معا معنى اضافيا فى الصورتين •

وبعد مشاهدة عدد من الصور من هذين النوعين العاطفيين المختلفين ، نتحقق

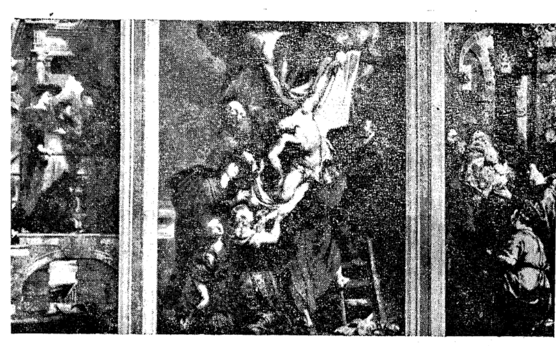


شكل (١٦) رفائيل : **عذراء الفجر** ٠
واشنطون ، صالة العرض الأهلية (مجموعة ميلون) ٠

من أن أعمالا ذات مضمون روائى مثير أو قصة قد أعدت طبقا لذلك ، بطريقة تجعلنا نحن المشاهدين مضطربين ثائرين حتى نتلقى الواقع العاطفى الكامل ٠ ويمكن توضيح ذلك بالفارق بين الضوء القوى فى لوحة روبنز والضوء الرقيق فى عمل شاردان ، كذلك بالدفعة المحورية فى الأول بعكس التنظيم المتزن للأشكال فى الثانى ٠ وحقيقة يمكننا أن نتوقع دائما وجود صلة وثيقة بين شكل عمل ما ومضمونه أو قصته ٠

وتدفعنا بعض اللوحات والتماثيل الى أن نتفحصها بدقة من أجل أهمية القصة التى تتضمنها ٠ وأحيانا يكون الباعث لنا هو مجرد الفضول ، فالشىء موجود من أجل أن نتفحصه ٠ وأحيانا تكون بواعثنا أكثر تعقيدا مثلما يوحى العمل بتجربة قد خضناها أو بشىء قد شاهدناه ٠

وفكرة الفضول العادى لا تحتاج الى دراسة كبيرة ٠ فقد نكون متصفحين كتابا مصورا عن القرن الثامن عشر ونصادف صورة من أعمال هوجارت المطبوعة مثل **زواج آخر طراز** (شكل ١٩) أو اللوحات التى نقلت عنها المطبوعات ٠ وقد يثير فضولنا خاصة عند النظر الى عنوان الصورة ، منظر رجل غير مهندم جالسا على مقعد وامرأة غير مستحبة نوعا ما على مقعد آخر ورجل أكبر سنا يتجه الى خارج الصورة وقد وضع قلما وراء أذنه وبين يديه حسابات مختلفة الأنواع ٠ ورغم حاجتنا الى معلومات اضافية فان عنوان المجموعة **زواج آخر طراز** ، والعنوان الفرعى **بعد الزواج بفترة قصيرة** ينقل الحقيقة من أن هناك شيئا غير طبيعى بين الزوجين اللذين رسمهما

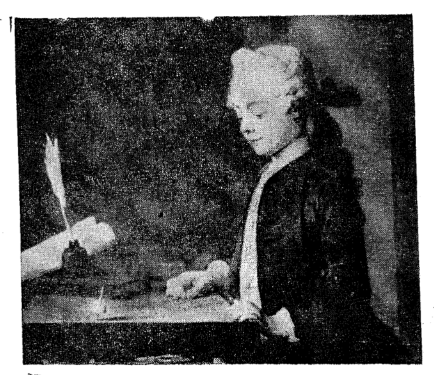


شكل (١٧) بيتر بول روبنز : **النزول من الصليب** (أجزاء المذبح الثلاثة)
كاتدرائية أنتويرب ، **بلجيكا** ٠

هوجارت ، وأن هناك عسلا قليلا جدا في شهر العسل ٠ واذا تكبدنا عناء تصفح كل مجموعة **زواج آخر طراز** نجد قصة مستمرة تشمل على زمن بعيد عنا مع اختلاف في الملابس والعادات ، ولكنها قصة من القصص التى لا تزال مهمة كتجربة انسانية صحيحة ٠

ما هو الفارق بين مجموعة لها مثل هذه الصور الروائية ، ولنقل مثلا ، بين مجموعة رسومات نفذت من أجل مجلة حديثة مصورة ؟ فبالرغم من أنهما يشتركان في وظيفة التسلية ، فإن للعمل الأول أيضا قيمة جمالية ومأربا رمزيا وبه حقيقة شاملة يعمل على أن ينقلها متعلقة بسلوك الرجال والنساء بالعقاب المناسب عند ارتكاب الذنب ٠ ويستخرج كل من المصور المختص بالطباعة في القرن الثامن عشر والمصور المعاصر المختص بالصور الايضاحية مادته مما حوله في الحياة ٠ يستخرج الأول منها شيئا أبعد من مجرد قصة لطبقة كاشارة ذات مغزى ، وحركة رمزية أو وضع رمزى ، ويكتفى الأخير في معظم الحالات بأن يحكى قصة وأن يسلى ٠ وهذا الاستخلاص من حالة ما تقوم على حالة مرئية أو عاطفية ، هو الذى يكون الفرق بين النقل بالتصوير الضوئى أو الاخبارى (أو النقل الروائى لمجرد النقل) وبين ما يمكننا البدء في تسميته بالتجربة الفنية ٠ وان طريقة أداء الفنان الرفيعة قد أكسبت العمل معنى جديدا وحقيقة جديدة بواسطة انتقائه لمظهر معين من الحياة ، وبتركيزه لانتباهنا له بواسطة الحيل الفنية ٠

وليست كل الروايات في الفن طويلة ومعقدة ، كما هى في الصور الهزلية

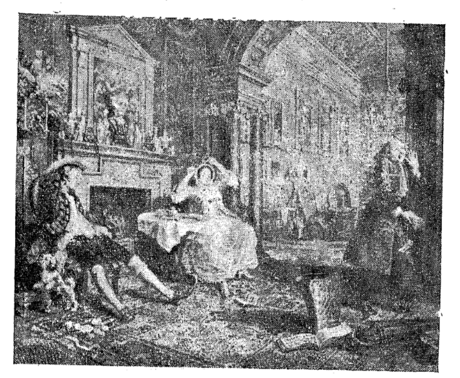


شكل (١٨) ج ٠ ب ٠ س ٠ شاردان :**الطفل والنحلة** ٠ باريس ، متحف اللوفر ٠

(الكاريكاتير) التى فى مجموعة هوجارت ، اذ يمكننا اختيار أنواع أخرى متعددة قائمة على الفضول البسيط الذى قد بدأنا به ، ففى عمل درامى أو أليم مثل لوحة جويا **اعدام مواطنى مدريد** (شكل ٢٠) يجتذبنا ما بها من شجن ومأساة وعطف نشعر به نحو الضحايا وخوفنا العجيب من الغزاة المهددين المجهولين فى يمين الصورة ٠

وكما ذكرنا ، قد ينتمى عامل آخر فى الأهمية الروائية الى ناحية الالفة ٠ فنحن نتعرف نماذج من الوجوه ، والملابس ، والأبنية من خلال مصادر أخرى ٠ وقيمة عامل التعرف هذا تكمن فى انه يصلنا ـ مهما تبلغ ضآلة هذا الاتصال ـ بحالة قد نجدها غريبة لعدم ألفتنا بمظاهرها الفنية ٠

دعنا ننظر مثلا الى صفحة من مخطوط قديم من العصور الوسطى ، من كتاب الصلوات المعروف باسم **ساعات الدوق دى بيرى الثمينة** (شكل ٢١) ٠ فهنا نجد حظيرة للأغنام ، ورجلا يقود حمارا محملا بالأخشاب ، وأناسا يدفئون أنفسهم عند نار فى داخل بيت ، رافعين أرديتهم ، ورجلا يقطع الخشب خارج البيت ، ومجموعة صغيرة من المنازل فى خلفية الصورة ٠ فى هذا العمل ـ كما فى لوحة جويا أو هوجارت ـ يأتى بعض اهتمامنا من الناحية الروائية بالذات (الأعمال المؤداة ، والفلاحون وهم يجففـون أنفسـهم) وبعض آخر من تعرف الظروف التى هى فى نطاق المشـكلات الانسانية (فقر هؤلاء الأشخاص الذين يرتدون الملابس الطويلة) وبعض يأتى من



شكل (١٩) وليام هوجارت : **زواج آخر طراز ـ المنظر الثانى (بعد الزواج بفترة قصيرة) بتصريح من متحف** المتروبوليتان للفن بنيويورك ٠

تعرف موقف مألوف اجتماعى أو تاريخى (الارستقراطية الاقطاعية ورقيق الأرض التابعين لها) ٠

وقد لاتكون هذه الانفعالات جمالية بنوع خاص ، ولكنها قد شاركت فى اعجابنا بالعمل المعين وقد اصطبغت بعوامل لاحظناها من قبل : العوامل الانفعالية أو العاطفية والعوامل المادية (كالاحساس بالاتزان فى لوحة جويا وسحر المنظر الطبيعى فى صفحة المخطوط) ٠ وهى أيضا تشمل ـ كما سنرى فيما بعد ـ عناصر رمزية معينة تمثل مستوى رفيعا من الفهم والتقدير ٠

الفن كتجربة دينية

يمارس الفن الدينى ممارسة أقل أهمية فى الغرب الحديث مما كان عليه فى تلك الفترات السابقة عندما كان ينبثق مباشرة عن احتياجات العصر ٠ وتوجد الآن مع ذلك ، جماعات دينية كثيرة تتجه الى التعبير الجمالى كوسيلة لدعم الايمان من خلال مبانى الكنيسة الحديثة ، ومن خلال الأشكال المعاصرة للتصوير الدينى ، والنحت ، وزخرفة الكنيسة ٠ وان أعمال التصوير التى قام بها ماتيس فى كنيسة فينس (Vence)

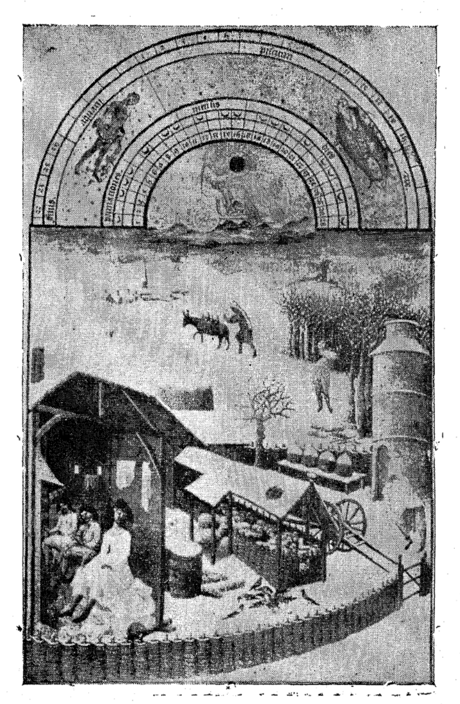


شكل (٢٠) فرانشيسكو جويا : اعدام مواطنى مدريد فى ٣ مايو عام ١٨٠٨ .
برادو ، مدريد .

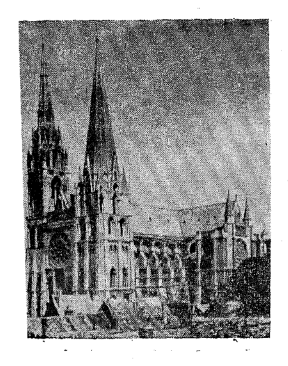
والكنيسة التى صممها لكربوزييه فى رونشا(Ronchamp)(١٩٥٥) من بين الأمثلة البارزة فى هذا الاتجاه ..

ماذا يعنى الفن الدينى القديم بالنسبة لنا اليوم ؟ ان للكنائس والمعابد القديمة معنى مباشرا وايجابيا كرموز للايمان عند الكثيرين ، وحقا ترتبط أشكالها الفعلية ـ مثل تخطيط الكنيسة على شكل الصليب ـ بمعنى مقدس وبالناحية الرمزية . وليس من الضرورى أن نعرف الكثير عن عصر الايمان الذى أنتج الكاتدرائية القوطية الممثلة فى شارتر أو فى امبين (شكلى ٢٢ ، ١٤) كى نستجيب لمعنى السمو والشموخ ، وللتأثير الغامض للمساحة الداخلية ذات العقود الظليلة ، ولبريق نوافذ الزجاج المعشق المرصعة التى تمتص الضوء وتعكسه فى نماذج من ألوان متألقة .

وقد نتساءل الى أى مدى يكون هذا التأثير المهيب نتيجة لمعالجة واعية للأجزاء بواسطة المصمم ، والى أى درجة يكون نتيجة طبيعية لتطور أشكال وأبعاد وأسطح استجابة للحاجة الروحية القوية الموجودة فى زمنه . وسواء أكنا أم لم نكن من العقيدة الممثلة فى الكاتدرائية بالذات فانه لا يمكننا انكار الجاذبية الروحية لهذه الأبنية وما يصحبها من نحت وتصوير وزخارف أخرى : وهو أمر لاشك فيه . ومن الطبيعى أن يكون بعض هذا الشعور مشتركا مادام الكثير من بيوت العبادة قد احتفظ بهذا الشكل الأساسى فنحن نتفاعل ـ على الأقل جزئيا ـ تفاعلا متوقعا .



شكل (٢١) بول دى ليمبورج : **ساعات الدوق دى بيرى الثمينة . (صفحة فبراير) متحف كونديه ،** تشانتيللى .

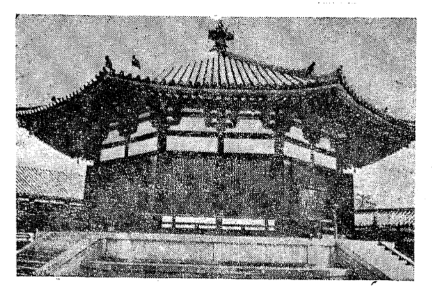


شكل (٢٢) كاتدرائية شارتر ٠
منظر من الجنوب الغربى ، شارتر ، بفرنسا ٠

وربما كان انفعالنا مختلفاً اذا ما واجهنا مبنى دينياً من ثقافة غريبة عنا تماماً حيث لا توجد ارتباطات ذهنية متكافئة ٠ فمعبد هوريوجى (Horyuji) فى نارا (Nara) باليابان (شكل ٢٣)لا يتفق مع فكرة الرجل الغربى العادى عن البناء الدينى ، فهو ينظر اليه بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن تلك الطريقة التى ينظر بها الى كنيسة قوطية ٠ دعنا مع ذلك نضع فى ذهنه الحقيقة من أنه معبد ، وسيبدأ فى الاستجابة له فى حدود الدين ، باحثا عن نفس نوع البواعث الذى تلقاه من كاتدرائية شارتر ٠ فهو غالباً لن يجد مثل هذه البواعث فى المبنى نفسه ما لم توضح له ما ترمز اليه مختلف الأجزاء ، الا أن الفنون التى ترتبط به مثل النحت والتصوير ، سوف تمثل هذا الشعور تمثيلا أكثر وضوحا ٠

وفى التصوير والنحت ، تمنحنا مواد كثيرة فى كل من التقاليد الغربية والشرقية رضا مباشرا ليس له شأن بالناحية الجمالية الا أنه رضا روحيا مع ذلك ٠ والباعث فى بعض الأحيان يكون مباشرا وواضحا كالباعث لنا من صورة للعذراء والطفل ، ومن صورة للاستشهاد أو من أى منظر مقدس آخر كما فى تمثال **الاله العظيم** الموجود فى اميين (شكل ٢٤) ٠ وينبغى لبعض الأعمال من ناحيـــة أخرى أن يكون لها عنوان قبل أن نصبح واعين لمعناها ٠

وتعرفنا صورة **النبى** (شكل ٢٥) بنفسها ، والصورة أحد تفاصيل سقف كنيسة سيستين لميكل انجلو من خلال عنوان رسمه الفنان لها ٠ ولقد أكدت هذه الحقيقة أننا



شكل (٢٣) معبد هوريوجى ، نارا باليابان ٠

قد نفكر فى الارتباطات الذهنية المتصلة بنبى العهد القديم ، الذى استخدمه المصور ، هو وأتباعه ، فى التنبؤ بمقدم المسيح ٠ ويوجد نبى الكوارث ، حزينا خائر العزم من أجل خطايا شعبه ، والشاعر الذى يندب حالتهم المحزنة فى كلمات ذات جمال مهيب : « آه ليت رأسى كان مياها ، وعينى كانتا نافورة للدموع ، حتى أستطيع البكاء ليل نهار من أجل مقتل ابنة قومى ٠٠٠ كم من الوقت ستنتحب الأرض وتذوى أعشاب كل حقل ، من أجل اثم هؤلاء الذين يقيمون عليها ؟ » ويصبح الشخص المتأمل القوى المرسوم فى محراب منحوت رمزاً ذا أبعاد ثلاثة للطموح والمآرب الدينى يتفهمه معظم العالم الغربى ٠

ومن المسلم به ، أنه مع ذلك قد لا توضح الأشكال من هذا النوع ــ حيث يظهر فيها الاكتئاب والتفكير بحركة الاكتاف المنحدرة الى أسفل وحركة الركب والأجزاء الأخرى ــ بالمعنى الدينى لشخص بوذى أو أى متعبد آخر تكون مادة التعبير الدينى لديه فى أشكال مجسمة مختلفة اختلافا تاما ٠ فهو قد يتعرف المعنى الدينى لتمثال الاله العظيم ويده مرفوعة فى ايماءة نصح أو ارشاد تكاد تكون عالمية ٠ الا أنه قد تكون صور مسيحية أخرى أبعد عن تفكيره من حيث المضمون ، بالرغم من أنه لو تعلم جماليات الفن الغربى ، فسوف يقدر تمثال جيرميا والأعمال المماثلة له للأسباب الفنية وحدها ٠

وكذلك قد نتعرف جيدا الطابع الروحى الرفيع لنوع تماثيل بوذا فى الهند أو فى اندونيسيا (شكل ٢٦) ، ونربطها توا بمعنى دينى ، ولكن بما أن البواعث الدينية فى الشرق غريبة على الكثير منا ، فانه لا يمكننا ــ بدون أن نتعلم ــ أن نقدر مدى جدية هذا المظهر فى فنهم ٠ وبقليل من الارشاد وبنفس الأهمية تماما ، قد يستنتج المشاهد



شكل (٢٤) **الاله العظيم** (الباب الأوسط) كاتدرائية اميين باميين بفرنسا ٠



شـكل (٢٥) ميكل انجلو : **النبى جيرميا** ، أحـد التفاصيل من سقف كنيسة سيستين بالفاتيكان ، روما ٠

الغربى بواسطة قدر معين من تعود هذه الاعمال والتعرض لها ، نوعا مختلفـا كل الاختلاف من البواعث والمتعة ، الا أنه لا يمكن القيام بهذا بدون بعض الجهد الذهنى ٠

وحيث انه من اللازم أن ينبثق معظم الفن الدينى فى الماضى عن مصادر غير يهودية مسيحية وجب على الغربيين الاحتفاظ به من أجل معناه كتعبير ثقافى وكذلك لمعناه الجمالى ٠ ويمكن غزو كل من هذين المجالين ، أو حتى الاتجاه اليهما فقط من خـلال منهاج عقلى ٠ ونحن هنا نذهب الى أبعد من الجاذبية المباشرة المادية أو العاطفية التى بدأنا بها ٠

الفن كتاريخ مرئى

زودتنا تجربتنا الاولية مع الفن ببواعث مادية وعاطفية ، ولقد أضفنـا نحن كمشاهدين القليل الى هذا المنهاج نسبيا ، بدلا من أن نتيح لهذه الاعمال بـأن تؤثر فينا ٠ وفى معظم حالات الاستمتاع المادى أو العاطفى بالفن ، تؤثر فينا أنواع أخرى من الانفعالات بشكل آلى ٠ فالشعور الدينى مثلا مرتبط بعلاقات معينة تعلمناهـا ذهنيا ، كما أن هذا الشعور الدينى مرتبط بالمعانى الرفيعة العاطفية للايحاء الدينى



شكل (٢٦) بوذا واثنان من البوذاساتفا .
متحف المتروبوليتان للفن ، بنيويورك .

شكل (٢٧) قيثارة الملكة شوباد .
متحف جامعة فيلادلفيا ، بنسلفانيا .

نفسه . ويكاد يكون من المستحيل أن نسلخ من استجاباتنا فى المجالات المادية والعاطفية عوامل الذاكرة والتعليم والارتباطات الذهنية . ويشير هذا الى أن الحقيقة هى أن الممارسة الفنية مجموعة من الانعكاسات .

وتكمن احدى المتع التى ترتبط بالفن فى وجودها كشكل لتاريخ مرئى بالنسبة لنا . هنا مرة أخرى ، قد نقدر عملا فنيا لأسباب ليست جمالية بنوع خاص . ولكنها ترفع من قيمته عندنا بقدر غير محدود . واذا سرنا فى داخل أى متحف للآثار . فاننا نصادف أشياء مثل الأقراط كانت تلبسه المرأة اليونانية وقنينة معقدة الشكل من الزجاج كان يستعملها صيدلى (رومانى) وابزيم حزام محارب المانى من العصور الوسطى ، ومثل صندوق الأمل لفتاة من عصر النهضة . فان لكل هذه الأشياء بالاضافة الى شكلها ولونها وملمسها ــ صلة تاريخية تبعث على الفضول وقد تضيف اهتماما بالغا عند المشاهد لها . فهى رموز مرئية للماضى ، وهى آثار ملموسة لفترات زمنية قد تكون الدليل الآخر الوحيد الذى بقى حيا ، لأشياء غير ملموسة كالشعر والفلسفة . ويؤيد مثل هذه الأشياء فى أول الأمر الدليل الأدبى والتاريخى لتلك الفترات ، أو أنها تقف وحدها لتقص علينا حكايتها عندما لا نملك آثاراً أدبية يمكن قراءتها .

وكانت بقايا المركب اليونانى الذى يرجع تاريخه الى القرن الثالث قبل الميلاد والذى تم اكتشافه عام ١٩٥٢ فى قاع البحر خارج خليج مرسيليا مثالا دراميا للنوع

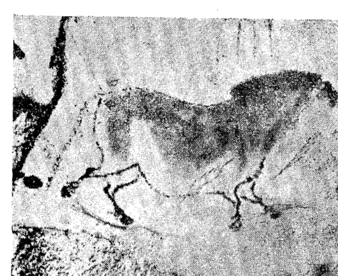
الأول من التاريخ المرئى مؤيدا بسجلات مكتوبة موجودة • وقد وجد الغطاسون فى هذا الحطام الألوف من قطع الخزف اليونانى • وكانت من نوعين رئيسيين ، نوع صنع لأغراض تجارية كأوعية للزيت والنبيذ والزيتون ، وكان يصدرها اليونانيون القدماء عبر البحر المتوسط • والثانى أنواع مصممة ومزخرفة بطريقة أكثر دقة صنعت لأغراض منزلية عامة •

وقد شقت السفينة ـ وهى فى الواقع تخص تاجرا رومانيا يدير أعماله من جزيرة ديلوس اليونانية ـ طريقها على طول الساحل الشرقى لليونان ، ومن خلال مضايق مسينا ، ونحو الساحل الغربى لايطاليا الى كامبانيا فى الجزء الجنوبى من شبه الجزيرة ، حيث كانت توجد مدن يونانية كثيرة ، وهناك أضيف الى الشحنة النوع الثانى من الأوانى الذى كان يسمى سلع كامبانيا واستمرت السفينة فى البحر المتوسط ، تحتضن خط الشاطىء كما هى العادة فى تلك الأيام التى لم توجد فيها البوصلة • ثم تحطمت بشكل ما عند الساحل الجنوبى لفرنسا خارج خليج الموطن اليونانى المعروف باسم ماسيليا (مارسيليا) •

وحتى اذا لم نكن قد شاهدنا قطع الأوانى التى تضمنتها هذه القصة ، فان وظيفتها التاريخة ومعناها يخلبان لبنا • فهى تقدم الدليل المباشر على نفوذ روما الاقتصادى فى اليونان ، وعلى الدور التجارى الذى كانت تقوم به اليونان فى عالم البحر المتوسط القديم ، وعلى مواطن الاقامه اليونانية على طول كل ذلك الساحل من البحر الأسود حتى اسبانيا الشرقية • ويؤكد العمل الفنى عند ذلك ، وهو هنا الوعاء اليونانى ثم أبزيم من ميروفينجيا ، ما سبق أن سمعنا به من مصادر أخرى •

ومع ذلك ، يجب أحيانا أن نعتمد كلية على الانتاج الفنى (سواء أكان تجاريا أم فنا جميلا) للحصول على الدليل التاريخى • ولقد وجد أن بعض الثقافات التى تنتمى الى عهود سحيقة فى التاريخ قد خلت من المكتوبات وأن بعض ثقافات أخرى قد كانت لديها سجلات مكتوبة ولكنها لم تترك لنا المفتاح الذى يؤدى الى معرفة لغتها فلم يكن فى الامكان حل رموز هذه السجلات • ومن الطبيعى أن يكون انسان ما قبل التاريخ من فئة من ليس لهم لغة مكتوبة ، ويرجع تاريخ أعمال مثل التصوير الجدارى والتصوير الذى على السقوف فى كهوف جنوب فرنسا وشمال اسبانيا (شكل ٢٨) الى العصر البليوليثى أو العصر الحجرى القديم ، أى حوالى الفترة التى بين عام ٢٥٠٠٠ الى ١٠٠٠٠ ق • م •

ولقد أنتج مصور ما قبل التاريخ ، فى عصر انشغل فيه أولا بأشياء أساسية كالطعام والمأوى والتحصن ضد عناصر الطبيعة والحيوانات الضارية ، فنا يستهدف المنفعة أساسا وصمم لكى يساعده على تحقيق مأربه • فكان لأعمال التصوير التى نقلت حيوانات ما قبل التاريخ والتى تتضح فيها الواقعية الشاملة والاحساس بالحركة ، وظيفة تتصل بالسحر • وبتصويره لها كان الفنان يحاول أن يؤمن نجاح أمانيه ، أى اقتناص الحيوان من أجل الطعام أو من أجل الدفاع عن النفس من الوحوش كالذئاب•



شكل (٢٨) **حصان وحشي** (صورة من أحد الكهوف) . لاسكو ، فرنسا .

وتصوير الأماني ، ممارسة عادية بالنسبة الى الانسان . اذ قد نستطيع من معرفتنا بحضارات تاريخية جاءت بعد ذلك أن نكون حكما عن معنى صور من الفترة السابقة لوجود لغة مكتوبة ، ففي زمن السراديب المسيحية المبكرة نجد صورا أو « صلوات مصورة » تعرض صلاة من أجل الأموات . وهي تحكي الطرق المتعددة التي تدخل فيها الرب لانقاذ الناس من ظروف صعبة . ومن خلال هذا العمل التصويري كان المسيحي المبكر يأمل في تقوية فرصته من أجل الخلاص ، كي يؤثر في الاله حتى يقوم بانقاذه انقاذا مماثلا . ويوجد مثل آخر على تحقيق الأمنية تحقيقا فنيا وهو ما يتعلق بالنذر في المسيحية ، انه شكل من الشمع أو الطمي يمثل جزءا عليلا من جسم الانسان صنع ليوضع على مذبح الكنيسة لأغراض الشفاعة . ومزاولة عمل تمثال للعدو ثم ادخال دبابيس فيه مازالت ملحة بين الأجناس البدائية التي تعيش في الوقت الحاضر بمناطق العالم الكاريبي ليصيبوه بالدمار المطلوب . وبنفس الأسلوب كثيرا ما نجد أشكالا من بين أعمال تمثل الحيوانات لانسان ما قبل التاريخ ، وقد التصقت بها رماح أو سهام تصور أمنية بطريقة مماثلة في شكل ملموس . وتكشف أعمال العصر الحجري القديم أو تلك التي تخص الرجل البدائي في فترات تالية عن مظاهر أخرى كثيرة من حياة ما قبل التاريخ . وفي الحقيقة يأتي كل ما ندركه عن طابع انسان ما قبل التاريخ من مثل هذه الدراسات .

وكان علينا أن نعتمد على مصادر فنية لنصل الى معرفة حقول ثقافية أبعد زمنا بكثير ، ومتقدمة تقدما كبيرا مثل ثقافة كريت القديمة ــ وهي الجزيرة القائمة في البحر المتوسط التي كان سبب تطورها نهضة ميسنيا (Mycenae) والتيرنز (Tiryns) في بلاد اليونان الرئيسية مرادفة لنهضة طروادة في آسيا الصغرى ، وبالرغم من أن

الحضارة الكريتية قد تركت دلائل متعددة تشير الى ثقافة كانت مزدهرة ، مثل مبان معقدة ، وأشكال دقيقة ومتعددة من الفخار ، وجواهر ثمينة وتماثيل صغيرة رقيقة ، وتصوير جدارى ذى ألوان خلابة عذبة ، وسجلات مكتوبة على ألواح من الطمى ــ فاننا لم نبدأ الا حديثا فى حل رموز كتابتهـا • وبعبارة أخرى كان لابد لنا من استخدام دليل مثل أعمال التصوير الموجودة فى قصر نوسوس (Knossos) مثل صورة **حامل الكأس** (شكل ٢٩) لنعرف كل هذه الحضارة •

وهناك حياة حضرية ذات نهضة رفيعة تنعكس على هذه الأشياء الكريتية ، فى مدن اعتمدت على التجارة ومبنية بطرق شتى بما لها من طابع عالمى واتصالات بالعالم الخارجى وقتئذ • ويختلف الطابع العاطفى العام لهذه الأعمال تماما عن طابع الأشياء المصرية القديمة بمالها من تشكيل جامد لا يتغـير (شـكل ١٧٩) أو طابع الأعمال الآشورية بما فيها من مبالغة فى اظهار القوة والقسوة كذلك (شكل ١٨٠) • فصورة **حامل الكأس** تبدو فى الحـال أكثر استسلاما ومرونة من كل من الصور الأخرى • وتظهر وعياً أكبر بالوجود الجسدى المحض فى نطاق الحركة والمتعة •

ونحن بالطبع ، لا نقرر استنتاجات دقيقة من عمل فنى واحد فقط ، ولكننا نكون صورة عامة من خلال فحص أشياء متعددة الأنواع • كما أننا نستدل من الأنواع المختلفة للأوانى على حقائق الحياة اليومية وان أنواع طبقات بقايا الأعمـال الفخـارية تفتح طريقا لقياس فترات الزمن حسب ما بها من سمك •



شكل (٢٩) **حامل الكأس** (نسخة من فريسـك بقصر نوسـوس بكريت) متحف متروبوليتان للفن بنيويورك •

الفن كتجربة ذهنيـــة

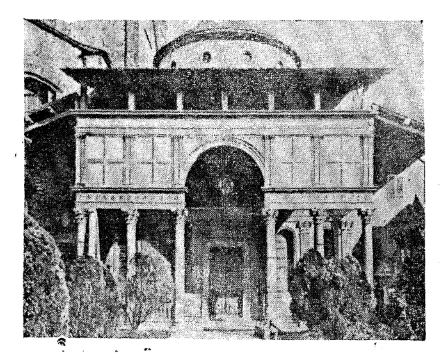
نستخدم قدرتنا المفكرة عند استمتاعنا بالعمل الفنى كتاريخ مرئى ، ونحاول أن نميز معنى من المعانى التى تمتزج فى العمل الفنى • فالعمارة أو النحت أو التصوير نفسه يتيح كذلك تجربة ذهنية بالمعنى التحليلى عندما نتهيأ للكشف عن العناصر الشكلية أو التكوينية التى يتكون منها • وفى محاولة تقدير ما وراء تكوينها من نظام أو علاقة بين مختلف أجزائها ، نسير فى أسلوب تعليلى يعتبر تحدياً من العقل لا يثمر فهماً أعمق فحسب ، ولكن يثمر كذلك نوعاً معيناً من المتعة عندما نكتشف تفكير الفنان•

كل عمل فنى هو نتيجة لمقدار معين من التخطيط • وأبسط طريقة لتصور هذا هى أن نفكر فى الفنان كرجل لديه قطعة ورق وقلم وهو يعمل فى رسم سريع ، أو فى تصميم لما يبحث عنه • ولقد اعتدنا فعلا أن نتصور مبنى كان نتيجة رسومات قام بها مهندس • وعلى ذلك ، يكون من البساطة نسبياً أن نعترف بأن عملا من النحت أو من التصوير يعتمد كذلك على التفكير المرتب ، وتحتاج أنواع معينة من الفن ـ كما سوف نرى ـ الى رسوم سريعة تحضيرية فعلية أقل مما تحتاج اليها أنواع أخرى • فمثلا ، يبدو التصوير الصينى نابعاً أساسا من فترة تأمل طويلة قام بها الفنان ، ومن محاولته أن يحصل على معرفة بالموضوع • ومن ناحية أخرى يكون الفنـان الغربى أساساً مصمماً بالمعنى المادى ، يستخدم ما لديه من مواد وامكانيات امتزاجها المتعددة من خلال تجارب تقوم على الخطوط والأجسام والألوان ، الى أن يعرف مقدماً ما سوف يقوم به من عمل • ونستطيع الى حد ما أن نتتبع طريق تفكيره ونحن نقوم بتجميع (أو نحاول تجميع) العناصر التى تربط الأجزاء المختلفة للتكوين المعمارى ، أو النحتى ، أو التصويرى •

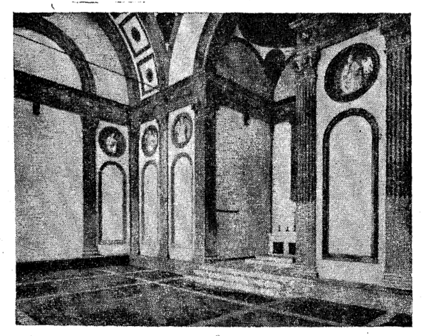
ولنجـرب هـذا مع واجهة كنيسة باتسى أو خارجهـا (شـكل ٣٠) فهى بناء فلورنسى من القرن الخامس عشر المبكر • وهنا كمـــا فى معظم العمارة الغربية ، التقليدية تعالج تكوينات بسيطة نسبيا ، تكوينات هندسية من خطوط أفقية ورأسية ومنحنية • فالقبة المستديرة فى الجزء العلوى ، والكتلة الرئيسية الأفقية للواجهة والأعمدة الرأسية التى تدعمها ، تكون الحركات الرئيسية الثـلاث المميزة • والواجهة ـ كما يمكننا أن نرى ـ هى فعلا واجهة زائفة تبرز خارج الهيكل الأصلى للبناء •

واذا بحثنا فقط ما يمكن رؤيته بشكل مباشر ، فاننا نلاحظ كيف أن الخطوط الرأسية فى الأعمدة الأسطوانية تتكرر وتتنوع بتحركنا خلال الأجزاء المختلفة لهذه الواجهة المزيفة التى تتقدم المبنى الفعلى • وتوجد خلف الأعمدة دعائم مربعة ، وهى أعمدة مسطحة متصلة بالبناء نفسه ، ويأتى مباشرة فوق الأعمدة دعائم مزدوجة ذات نصف طول رأسية (وهى تتبادل مع دعائم بسيطة رأسية مفردة) ، وأخيرا ، توجد تحت الأفريز ركازات مسـتقلة تتفق فى المواضع مع الدعائم المزدوجـة المسـطحة ومـع الأعمدة التى بأسفلها •

واذا تناولنا الحركات الأفقية ، فاننا نبدأ بالاقسام الطويلة التى فوق كل من مجموعتى الأعمدة • وهذه الدعامة التى هى الجزء الموجود مباشرة فوق الأعمـدة ، مكونة أولا من مجموعة طبقات بعضها فوق بعض ، ثم من مساحة أكثر اتساعاً مغطاة بميداليات مسـتديرة ، وفى أعلاها حلية ثقيلة بارزة تعمـل كحركة مميزة وكنهاية



شكل (٣٠) فيليبو برونللسكى :
كنيسة باتسى ، صومعة سانتا كروتشى
بفلورنسا ، ايطاليا .



شكل (٣٠ أ) فيليبو برونللسكى :
كنيسة باتسى ، منظر داخلى لصومعة سانتا
كروتشى بفلورنسا ــ ايطاليا .

لها ، من أمام العقد الذى يشملها • وتستمر الحركات الأفقية فى أشكال متنوعة فى المربعات الصغيرة العلوية ، التى تنقل قسماً عريضاً ذا زخارف ثقيلة وحلية أكثر ثقلا تكرر فى شكل مستمر الكتلة السفلية الأقل ثقلا ، الى مجموعة ثانية من الطبقات يعلو احدها الآخر • وتتجمـــع هذه العناصر الناتئة فى الأفريز البارز الذى يغطى الأشكال المختلفــة ذات البعدين •

وتبدأ الخطوط المنحنية عند العقد فوق باب المدخل وعند الميداليات على طـول الدعامة ويمكن رؤية مساحات ذات اطار ، الجزء العلوى منه مستدير على البناء نفسه خلف الأعمدة المستقلة للواجهة المزيفة • واذا استطعنا أن نذهب خلف هذه الأعمدة ، فاننا سنجد فوقنا زوجا من القباب ذات الشكل البرميلى وذات الأبعاد الثلاثة موازية للواجهة الخارجية ، وتعطى اتجاهاتها المنحنية السائدة اتجاهاً جديدا لاستدارة الواجهة• وتضيف هـذه القباب أيضـا بعدا ثالثا ينقلنا من سطح بسيط ذى بعـدين مزين بزخارف هندسية الى الشكل المحيط بالمساحة الذى نسميه بناء • ونبدأ فى الاحساس بهذا الشعور بالمساحة حتى وان لم نصل بعد الى البناء ذاته (شكل ٣٠ أ) حيث تحيط بتكوين المساحة الداخلية أشكال أفقيه ورأسية ومستديرة مماثلة •

وبمواصلتنا الاهتمام بالتصميم الخارجى ، نعطى قيمة لوظيفة القبة ذات الأبعاد الثلاثة التى تنقل العين فى انحناء نحو الداخل نقلا شاملا ، والتى تكسب المنحنيات المسطحة ذات البعدين تنوعاً من القسم السفلى بينما نتتبعها فى عمق نحو الداخل فى نفس الوقت • وتتجـه القبة كذلك الى أعلى والى أسفل ، مكررة الأشـكال الرأسية السفلية ، ثم تنتقل عبر القاعدة لتثبت الأشكال الأفقية فى المساحة السفلى •

وأخيرا فان القبة تكرر زاوية الافريز البارز ، كما أن فتحات نوافذها الضيقة تتابع الايقاع الدائرى للميداليات الموجودة على الدعامة • وهنا فى أعلى نقطـة من الواجهة ، قد جمع المهندس المصمم كل الأشكال الخطية للأجزاء السفلى فيما يجب أن نعتبره علامة على الوعى الذاتى بالنهاية ، وأن نعتبره كتنويع أخير ومختصر للتكوينات الخطية التى قام بتطويرها خلال البناء كله •

هل يمكننا أن نطبق هذه الطريقة التحليلية على أنواع أخرى من الأبنية ، أم أنها تلائم فقط أبنية هذه الفترة ؟ وهل يمكن تطبيقها على أشكال الفن الأخرى كالتصوير والنحت ؟ •

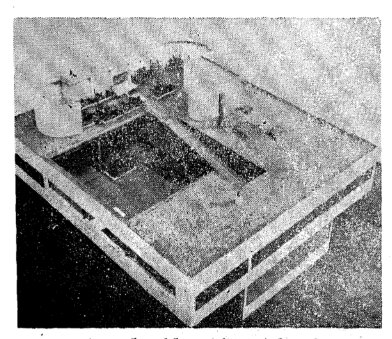
لنذكر أولا مالاحظناه من قبل ، وهو أن كل الأعمال الفنية ناتجة عن قدر معين من التخطيط • وقد يكون هذا التخطيط واعيا كما فى كنيسة باتسى (فالعمارة بوجه عام ، نظرا لوظائفها العملية ، يجب أن تخطط) أو قد يكون هذا التخطيط تلقائياً كما فى بعض اللوحات الحديثة •

ويمكن أن يكون من أمثلة النوع الثانى لوحة فان جوخ **حقل ذرة وشجرة السرو** (أنظر شكل ٢٢٢) ؛ اذ يصل المصور الى نوع معين من التكوين التصويرى كنتيجة لألفته الطويلة بأدوات حرفيه ، التى تقوده آليا الى أن يكون ما سبق أن رآه أو أحس

به • مثل لاعب البيانو الذى حفظ مفتاح نوتته الموسيقية ولا يحتاج بعدئذ الى البحث عن نغمات معينة ، وهكذا يتبع المصور أو المثال ذو التجربة بديهيا أو تلقائيا أسلوبا منظما الى حد ما لأشكال وألوان وملامس استجابة منه لبواعث معينة بصرية كانت أو عاطفية •

والمصور ، كالموسيقى ، يتمكن من تجارب معينة تتيح له جمع العناصر المتنوعة معا بطريقة نظامية تعتمد على البديهة جزئيا أو كليا أو على العقل اعتمادا كاملا • وفى أعمال مثل كنيسة باتسى ، تهمنا الطريقة العقلية التى اتبعها المهندس ، والتى اتبعها المثال أو المصور عند تكوينه لعمله الفنى ، أكثر مما تهمنا الاستجابات البديهية أو التلقائية • فالانفعالات البديهية أو التلقائية عند الفنان هى غالبا فى نفس الأهمية أو حتى قد تزيد ـ تماما مثل الأهمية التى قد تكون بها انفعالات المشاهد ، الا أننا من أجل هذا البحث قد نقتصر على الطرق الذهنية أو العقلية التى نحن بصددها •

ويمكن الاستفادة كذلك من الطريقة التحليلية التى استخدمت فى مبنى ايطالى من عصر النهضة بتطبيقها على بناء حديث مثـل **منزل ســافوى** الذى بناه المهندس الشهير لكربوزييه (شكل ٣١) • وهنا ثانية يوجد امتزاج من انتاج العقل بين الأشكال الرأسية والأفقية والدائرية أو الكروية • والكتلة المسطحة الأساسية من البناء هى جزء ينبض بالحياة مربع أصفر فى لون البقر قد رفع على شبكة من الأعمدة الفولاذية فوق أساس بناء مقوس لونه أخضر داكن ، ومنها قد رفع البناء خارجيا على كابولى تسندها محاور اضافية معدنية ، وتكون هذه الكتلة كتلة البناء الأولية الأفقية •



شـكل (٣١) لكربوزييه (س • أ • جانيريه) نموذج لمنزل سافوى • متحف الفن الجديد بنيويورك •

ولقد قسمت كتلتها بالمساحات الطويلة الضيقة للنوافذ التى تنقسم بعلامات منتظمة رأسية • ولهذه الأخيرة بدورها علاقة بالأشكال الرأسية فى الطابق السفلى للأعمدة السائدة الموضوعة على مسافات موازية للعلامات التى تقسم النوافذ ، وهى تزود المبنى كنتيجة لذلك بمجموعات من مساحات مستطيلة فى الطابق السفلى • وتتكرر هـذه المساحات وتتنوع بطرق مختلفة بالمستطيلات فى الطابق الرئيسى التى تخلق اتجاهات علوية وسفلية وجانبية •

وتتكون الأشكال الخطيـة المنحنية فى هذا البناء من الأعمدة الأسطوانية ، ومن المساحة الخضراء المخصصه للخدمة التى تشبه حرف U (حجرة الضيوف ــ أساس الجراج) ، ومن الشكل الواقى من الريح المنحنى انحناء أنيقا وغير المسقوف ذى اللون الوردى والأزرق ، وهو فوق حجرات الحيـاة اليومية الرئيســية • وتظهر هـذه المساحات المنحنية المختلفة مضادة لاستقامة الجزء الرئيسى المستطيل الذى يعمـل كمساحة من سياج قوى ثابت بين المساحه المكشوفة للملعب العلوى ومحل الخدمة من تحته • ومع ذلك فان لكل من المساحات المنحنية والمستقيمة صفة التماثل الرقيقة الخاصة بالأشكال المنفذة بواسطة الآلة ، وهى تنقل بعض مشاعر هذا المعمارى التى عبر عنها ؛ وهى أنه من الواجب أن يكون المنزل « آلة للمعيشة » •

ومرة أخرى تؤكد طبيعة اتجاه لكربوزييه الذى يعتمد على العقل ، علاقة المساحة السفلية الخضراء بأوراق الشجر والحشائش ، ولون الجزء الواقى من الريح الوردى والأزرق الذى يشير للون السماء واللون الأصفر الفاتح الى اللون الأصفر الخاص بالجزء الرئيسى وأغراضه اليومية العملية بشكل جوهرى • وهى تؤكد فى نفس الوقت اعتقاده بأن الجماليات أى الصفة الفنية للبناء ، هى بنفس أهمية طابعه العملى •

وكما قمنا بتحليل جزئيات واجهة ذات طابع تقليدى وأخرى حديثة فاننا سوف نفحص عملا تصويريا أقدم وآخر أحدث • وسنجد هنا أيضا ــ كما هو متوقع ــ العقل المخطط المكون المفكر للفنان عندما يعمل ، سنجد على الأقل من تخطيطه الواضح ما يمكننا من متابعة بعض الطريق • ويجب أن يكون حكمنا فى غياب اللوحة الأصلية الذى يحرمنا من كل الصفات المهمة للون والملمس حكما جزئيا •وفيها تتضح قيمة الشكل الظاهرة التى تعتمد على الخطوط والكتل وتأثيرات الظل والنور ، الا انه يجب أن نتذكر دائما أن هناك ما هو أبعد بكثير بالنسبة لقصة الصورة ممـا تسـتطيع اخبارنا به الصور التوضيحية المنفذة بالأبيض والأسود •

ورغم وجود لوحات أكثر قدما تتفق مع التماثل البسيط القائم على العقل فى كنيسة باتسى (مثل لوحة جورجيونى **عذراء كاستل فرانكو** شكل١٥) فان العناصر المذكورة ليست واضحة هذا الوضوح فى أعمال تقليدية كثيرة أخرى ، واذا بذلنا قدرا زائدا من الجهد فى فهمها فغالبا ما نجد متعة زائدة تتناسب مع الجهد • فلوحة فيرمير الهولندية التى تنتمى الى القرن السابع عشر ، والتى تبين **الفتاة وابريق الماء** (شـكل ٣٢) ، تعد مثالا للتكوين المعقـد تعقيـدا تاما ، الا أننا قد نسأل مع ذلك السؤال الأساسي وهو : ما الذي يجعل هذا العمل متماسكا ؟ فنجد الاجابة المنطقية

على ذلك • وبما أن الموضوع هنا ـ وهو عملية الامساك بالاناء والاستعداد لصب الماء خارج النافذة ـ ليس بذى أهمية ، فمهما أضافت جدية الفنان الى الصورة من عظمة فاننا قد نركز اهتمامنا على العناصر الشكلية فيها •

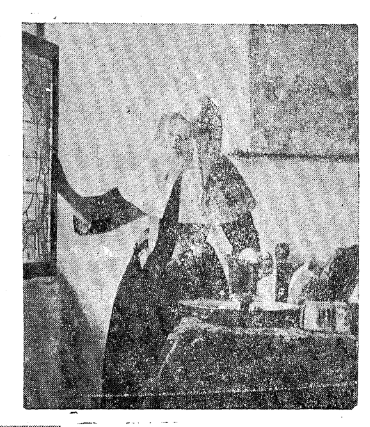
وكما فعلنا مع البناءين السابق بحثهما ، ففى وسعنا أن نفكر فى هذا العمل كمزيج من الأشكال المتوازية الرأسية والأفقية والمستديرة • وتمثل المرأة الشكل الرئيسى المنحنى ، ويمثل الانحناءات الثانوية الابريق والطاس والوسادة التى عند اليمين • ويتزن مع هذه الأشكال المنحنية والكروية والأسطوانية الشكل المربع الرئيسى للحجرة نفسها والاستطالة الجانبية ذات الأبعاد الثلاثة للمنضدة مع الصندوق الذى فوقها • واذا اعتبرنا المرأة مجرد شكل من لون واحد منحن ازاء الحائط ، فانه يمكننا القول بأنها تقف مضادة لاستطالة النافذة والخريطة وقاعدة الجدار والكرسى الذى على اليمين •

وفعلا تقوم المرأة بالطبع مقام شكل من لون واحد خال من التفاصيل ، وكذلك مقام شكل مستدير فى ارتباطها بالأشكال والأجسام المضادة بواقع ذلك التضاد نفسه وكذلك بالواقع المادى من كونها مقيدة بها • وتلمس احدى الذراعين النافذة المفتوحة قليلا ، وتلمس الذراع الأخرى الابريق والطاس ، فى حين تحاذى رقبتها مباشرة خريطة الحائط المسطحة على اليمين ، والتى يشير قضيبها اشارة مباشرة الى الفراغ الموجود بين كتفها ورأسها • وهكذا يعمل جسم المرأة كنوع من محور أو مركز تشع منه علاقات متنوعة بباقى الحجرة • وتقوم الأذرع باتصالاتها كما تفعل الأجزاء العلوية من جسم المرأة فى حين يمتد الجزء السفلى من جسمها فى مساحات الحجرة •

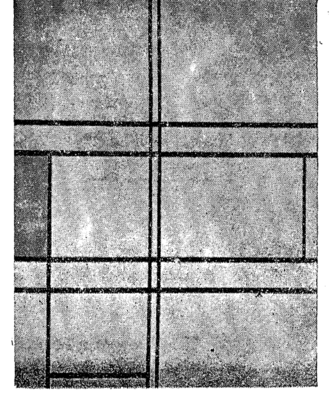
وما هى العناصر الرابطة الأخرى هنا ؟ فالاضاءة التى تتدفق من النافذة الى الداخل من أكثرها وضوحا ؛ اذ يرسل زجاجها الأزرق ضوءا على وجه المرأة وعلى غطاء رأسها الأبيض • ثم يمتد الضوء داخل الحجرة مسببا ظلالا تظهر على الجانب الأيمن من المرأة وترى انعكاسات من القماش الأحمر والذهبى على السطح الأسفل من الطاس الفضى والابريق • وكذلك يعكس الجانب الأيمن من الابريق لونا أزرق من الوسادة التى على اليمين يزيد شعورنا بالضوء وكأنه طاقة حيوية هامة داخل هذه الحجرة ، ويسبب ظلالا ويربط بين الأشياء المختلفة بعضها ببعض •

وبنفس الطريقة كما فى معظم أعمال التصوير يكون اللون قوة موحدة والأزرق هو أكثر الألوان وضوحاً ؛ اذ يندفع من ألواح الزجاج الى الوجه وغطاء الرأس ، وأخيرا ينعكس على الطاس • وهناك لون أكثر زرقة على رداء المرأة والقضيب الزجاجى فى أسفل الخريطة ، فى حين يظهر لون أزرق متوسط ومتصل بلون الوسادة ، وفى اللوحة الأصلية أو فى غيرها نجد تكرارات لونية يمكن مقارنتها ومتشابهات ومنوعات وامتزاجات من لون أو أكثر تساعد على اكساب صفة الوحدة للعمل الفنى ، وبذلك تفشى سر ذكاء المصمم الواعى •

وبالرغم من أننا قد فصلنا بين العناصر المختلفة التي استعملها المصور لأغراض



شكل (٣٢) جان فرمير : **الفتاة وابريق الماء** . متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك .



شكل (٣٣) بييه موندريان : **تكوين**.
بتصريح من وادزورث أثينيوم ، هارتفورد بكونتيكت .

البحث ، فان هذه العناصر كلها جزء من منطق الفنان فى ملء مساحة الصورة من خلال تكوين حركى لأحجام هندسية مع الضوء وانعكاسات اللون تكوينا محكما • ولم نفحص بعد أياً من هذه القوى المركبة لاحتمال قدرتها على خلق قيم رمزية وأخرى بديهية • وسنحصل الى هذا كمعنى زائد مستقل •

وقبل أن ننظر فى الاتجاه الرمزى ، دعنا نحاول تحليلا ذهنيا آخر ، يتصل هذه المرة بعمل حديث مثل لوحة موندريان **تكوين** (شكل ٣٣) وكما هو فى عمل لكربوزييه منزل سافوى • فعناصر هذه اللوحة هندسية جامدة تكاد تكون ذات طابع آلى ، فلتوازنها نفس النوع المحرك ونفس التماثل • ويعنى هذا أنه بدلا من التكوين البسيط الذى يشبه الميزان الذى فى كنيسة باتسى أو لوحة جيوتو **موت القديس فرانسيس** (انظر شكل ١٧٦) التى تتوازن اجزاؤها فى احكام ، نجد فى العملين المعاصرين تكويناً من أجسام متوازنة تختلف حجما وشكلا ، ويعوض أحدهما الآخر فى حالتى الجذب والشد • فما هو اذن الهيكل الخارجى لبناء صورة مثل **تكوين ؟** وما الذى يكسبها معنى الوحدة ؟ •

وما دامت العلاقة بين المساحات ليست واضحة وضوحا مباشراً كما هى فى لوحة فيرمير ، فانه يمكننا أن نركز اهتمامنا أولا على العلاقات الخطية البسيطة ؛ فهى مستطيل تقسمه مجموعات من الخطوط الى خمسة أقسام عامة (ثلاثة أقسام رأسية وقسمان أفقيان) ، مع تنويع فى ثلاثة أقسام منها • ولا يوجد قسم واحد فى هذا العمل له نفس شكل أو مساحة أى قسم آخر ، حتى ان أعيننا لتتحرك عبر اللوحة فى كل من الاتجاهين ، أو الى أعلى من القاع ، أو الى أسفل من القمة ، وتبدو المساحات الواضحة التسطيح متغيرة قليلا ، وتخلق أشكالا ممتدة على السطح يمكن ادراكها حسيا •

ويصطحب هذه الأشكال الممتدة ذات البعدين ــ والتى يجاور أحدها الآخر ــ مساحات ممتدة أى أنها تندفع من الخارج الى الداخل • ويعنى هذا بالتقريب أن هناك تضاربا بين سطح الصورة المستوى (واصطحابه لحركة المجاورة) وبين الخطوط المندفعة الى الداخل والأشكال والظلال وعوامل أخرى يقصد بها تكسير هذا التسطيح • ويمكن مشاهدة أبسط مثال لمثل هذا التضارب فى لوحة ليوناردو **العشاء الأخير** حيث تكون الحركة العنيفة المتقاربة للمائدة مضادة للتقارب العنيف للخطوط الأخرى نحو المركز • ولقد تاثرت هذه الحركة فى عمل موندريان بواسطة الحركة الخلفية للمساحة الصغيرة الملونة خلف الخطوط السوداء ولقد وضعت هذه الخطوط الأخيرة بدورها فوق المساحات البيضاء الكبيرة • وهذه المساحة ــ كما هو معترف به ــ أصغر بكثير من المساحة التى تظهر فى الحركة البعيدة المدى فى صورة فرمير أو صورة ليوناردو • الا أن التركيز على المساحة ، كما فى لوحات حديثة كثيرة ، الذى يحددها فى شكل صندوق قليل الغور ، حيث تلتصق خلفية الصورة بأماميتها ، هو غاية مرغوبة يسعى اليها الفنان • وسوف نرى ذلك كثيراً فيما بعد •

وفى كل من هذين العاملين (المساحة وامتدادات السطح) يعتنى الفنان بتصميمه ويقود المشاهد الى طريق محدد من قبل • ونفس الشىء حقيقى بالنسبة للتوازن

الذى كان فعالا هنا خلال حركة المستطيلات الرأسية العنيفة حينما تتعارض مع حركة أفقية عنيفه متكافئـة • وكل دفعة فى اتجـاه ما تعوضها دفعـة مضادة لها متكافئة فى الأهمية •

ونحن هنا لا نناقش القيمة المعنوية أو الرمزية لمثل هذه اللوحة ، أو هل لها الحق فى الوجود بجانب لوحات أكثر تقليدية — رغم أنها من انتاج مجتمعنا الصناعى بالقدر الذى يكونه انتاج بناء منزل سافوى الذى صممه لكربوزييه . وكل ما يهمنا الآن هو امكان معالجة العمل من الناحية الذهنية • واذا قدر لنا ذلك فانه يكون جزئيا نتيجة للأساس العقلى الذى قام عليه تكوين العمل الفنى •

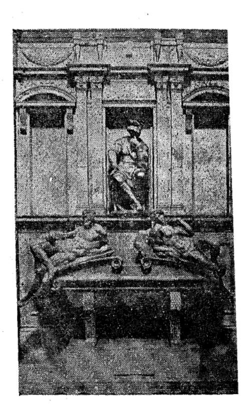
ولا يهتم موندريان بنفس النوع من القيم العاطفية والرمزية أو البديهية التى من أجلهـا نتجه الى فنانين مثل ميكل انجلو ورمبرانت • بل يهتم موندريان ، مثل الكثيرين جدا من الفنانين الحديثين « بالخبرة بنواحى الشكل » ، مع الاثارة الذهنية والمادية التى تتولد عن الاتزانات الخفية ، وعن الملامس والحركات وتكوينات اللون — وبعبارة أخرى — اهتم بالفن لذات الفن أكثر من الاهتمامات الذهنية والأدبية •

الفن كتجربة رمزيـة

الرمز هو اشارة مرئية الى شىء غير ظاهر بوجه عـام — مثل فكرة أوصفة • ويمكن أن يكون مجرد شعار أو اشارة مثل ٪ لترمز الى النسبة المئوية أو مثل أسد ليرمز الى الشجاعـة • وهذه الاستعاضات الرمزية المعروفة تنبثق عن الاستعمال القائم على العرف وعن العلاقـة الذهنية المشتركة والارتباط العام • الا أنه للرمز فى الشعر أو فى الفن تطوراً أكثر حرية • فهو يسمو بالاشارة الى الاشياء المألوفة متخذا معنى جديدا غضا ، وهو ينشأ أصلا عن ارتباطات شخصية وفريدة تولد فى عقل الفنان أو المصور •

ونوع الرمز الذى يقوم على العرف غير منعدم كلية فى الأعمال الفنية ، مثل الهالة التى هى رمز قد ساد استعماله ، وهى سمة مسيحية عامة ، وتظهر فى لوحة **عذراء الفجر** لرفائيل (شكل ١٦) ، ومثل قوس النصر الذى هو شكل نير الثور **قوس تيتوس** (انظر شكل ١٦٤) ، فهو يبين شكلا من أشكال البنـاء كان منتشرا كذلك فى المجتمـع الرومانى كرمز لانتصار قائد معـين أو امبراطور • ولا يتطلب استخدام هذه الرموز أقداما ذهنيا كبيرا أو بديهة من جانب الفنان ، ولا هى من الصعوبة بحيث يتعسر علينا فهمها • ومن ناحية أخرى ، يتطلب خلق شكل من أشكال التصوير الرمزى شخصية تتميز بالخيال والحس تماما كما يتطلب استجابة أعمـق من ناحية المشاهد •

ولنتناول مثلا **قبر لورنزو دى مديتشى** لميكل انجلو ، الموجود فى كنيسة سان لورنزوبفلورنسا (شكل ٣٤) • فهذا القبر ، والقبر الذى يوازيه عند الحائط المقابل له بالكنيسة وهو قبر جوليانودى مديتشى يمثلان بشكل عام المضمون المزدوج لحياة مليئة بالنشاط والتأمل • فلورنزو الذى يرمز لحياة التأمل ، هو ابن أخ لورنزو العظيم



شكل (٣٤) ميكل أنجلو : قبر لورنزو دى مديتشى • حجرة النفائس المقدسة بسان لورنزو ، فلورنسا بايطاليا •

ذائع الصيت وهو أقل شهرة منه • والتمثالان العاريان لرجل وامرأة والموجـودان على قواعد يمثلان فكرة التغير ، فكرة مرور الزمن أى فكرة الفناء • ويوجد على قبر لورنزو تمثالان للمساء والفجر ، بينما يرمز التمثالان الموجودان على قبر جوليانو الى الليل والنهار • ولقد تجمع هذا القـدر من المعلومات مباشرة مما قاله ميكل انجلو نفسه ومما كتبه عنها •

ولكن الشىء الهام فى قبور مديتشى هو أننا قبل أن نعرف الظروف التاريخية التى نفذت خلالها هذه الأعمال ، وبدون أن تزداد معرفتنا عن الحقائق العامـة ، نحس بداهة بنوع من الحزن ، بل بنوع من اليأس أمام التماثيل العظيمة العـارية وبنوع من التفاهة والعزلة عن الحياة فى تماثيل الدوقين من آل مديتشى • وبالرغم من أنـه من المفروض أن يمثل قبر لورنزو الجانب الهادىء أو الساكن من الحـياة أو أن يرمز اليه ، فان قوة تعبير الفنان قد نقلته الى عالم المأساة والعزلة الصارمة • ويرجع هذا جزئيا الى الشخصية الشاعرية للفنان نفسه ، تلك الشخصية التى بلغت من العنف حدا يجعلها تصل حتى اليوم الى المشاهد عبر الزمن والماديات ، ويرجع كذلك الى فهم المثال الذى يتميز بالحس لمأساة عصره ، التى انبثق منها العمل فى النهاية •

ولا يسعنا القول بأن ميكل انجلو ينقل هذه المشاعر بواسطة الأداة الآلية للرمز

الأدبى المعتاد ، لأن هذه التماثيل التى ترمز الى المساء والفجر تخص الفنان نفسه ، تماما لأن تصوره للورنزو يختلف عن تصوره للتمثال الشخصى العادى • وينفعـــل احساسنا بالضيق ، وبالتعب الظاهر فى تمثال المساء ذى العضلات القوية ، وبالشقاء فى التمثال العظيم الذى يصور الفجر ، على أساس بديهى وذهنى بحت • ويمكن أن يكون تعليلنا أبعد من ذلك من الناحية الذهنية كى نفكر فى تمثال الرجل وكأنه فرد قد قام بعمل شاق وربما بدون مكافاة وفى تمثال المرأة وكأنهـــا لا تريد مواجهـــة متاعب اليوم المقبل • ويتضح تمثـــال لورنزو نفسه بالكآبة ، وليس فقط بناحية التأمل فى الحياة ، اذ يبدو أن وجهه قد وضع فى الظل عمدا ويبدو عليه نكران نفسى لاشك فيه •

ويمكن أن نستنتج أن الفنان ربما لم يكن سعيدا بموضوعاته من الطريقة التى صور بها لورنزو وجوليانو • وتعبر قبور المديتشى عن قيمة تختلف كل الاختلاف عن الناحية الدينية والقوة الروحية التى وجدت فى أعمـــال ميكل انجلو المبكرة ، كنتيجة لظروف العصر ، وكذلك كنتيجة للشعور الشخصى بالتفاهـــة الذى اعترى الفنان • ولقد طرد مواطنو ميكل انجلو الفلورنسيون اسرة المديتشى التى حكمت طويلا من مدينتهم ، أثناء سلب مدينة روما عام ١٥٢٧ • كما أن الفنان كان قد تعهد منذ بضع سنوات سابقة على ذلك بأن يقوم بعمل قبور المديتشى من أجـــل البابا كليمنت السابع وهكذا وجد نفسه فى مركز عجيب ببنائه تحصينات للمدينة التى هى مسقط رأسه ، والتى أصبحت سريعا محاصرة بقوات البابا ، فى حين أنه يعمل فى نفس الوقت ، فى الخفاء ، فى قبور تخلد ذكرى أعضاء أسرة لم يكن يحمل لها أى احترام وقتئذ • وعندما سقطت فلورنسا عام ١٥٣٠ ، أصـــبح الذى فـــروا (ومن بينهم ميكل انجلو) طريدى العدالة ، وصودرت ممتلكاتهم • وعند ما صرح لميكل انجلو أخيرا بأن يعود ، استأنف العمل فى القبور خـــوفا من البابا أكثر مما كان احتراما للورنزو وجوليانو ، وهما موضوع القبور •

وبمعرفتنا لهذا ، قد نشعر الآن عند النظر الى لورنزو شعوراً أقوى بنوع التردد الذى أثر فى الدور الشائن الذى لعبه المديتشى فى تاريخ مدينته ، شعـــورا بعـــدم استقرار فى الحركة ، وتجاهل وجهه الذى لا يدل على صاحبه • وتحت مرفقه الأيسر نرى صندوقا مستطيلا برأس أسد يفتـــح فمه عنـــد نهايته الضيقة • ويشـــير هـــذا الى الصندوق المشهور « فم الأسد » الذى استعمله أفراد أسرة المديتشى لتسلم الخطابات والشكاوى غير الموقعة كرمز لطغيانهم •

ويمكننا أن نتعرف كذلك ــ بطريقة تزيد فى اعتمادها على العقل ــ وكذلك عن طريق البديهة ، على الحزن الرمزى الذى تنطوى عليه التماثيل الأربعة العارية • فعندما كتب أحد معاصرى ميكل انجلو شعراً يقرظ به تمثال الليل فى قبر جوليانو ، وصفه بأنه ممتلىء حياة حتى انه قد يستيقظ عند اللمس ، وقد أجاب الفنان بهذه الأسطر التالية على لسان التمثال :



شكل (٣٥) ميكل أنجلو : **خلق آدم** · أحد التفاصيل بسقف كنيسة سيستين · الفاتيكان بروما ·

« ان لنومى قيمة غالية ، وأغلى منه ألا أكون غير حجر
عندما يتولى الحكم أسى عميق وعار أسود ،
فالكسب العظيم هو ألا أسمع ، وألا أحس ،
اذن لا توقظنى ، وتكلم بصوت خفيض * » ؛

ومهما تبلغ دراستنا لتمثال عذراء الفجر ، وتمثال الليل الذى يظهر عليه الاعياء ومهما نقس ونقدر ونحلل نوع أدائها كما يجب أن نفعل حقا ، فهما مع ذلك تلخيص غير ملموس للروح البشرية · وبما أن المثال كان مسيطرا على الخامة ، كما فعل القلائل من قبله وبعده ، فقد استمر ملخصا فى شكل مرئى ، الحقائق غير المرئية رغم قوتها الروحية والتى يرى أن هيئات وأوضاع الجسم الانسانى هى أفضل ما يمكنه أن يرمز اليها بها ·

ويتشابه الغرض والأثر فى أعمال تصوير هذا الفنان العظيم تشابها تاما · ونصادف هذا النوع العظيم من التعبير مرة بعد أخرى فى أجزاء كثيرة من أعماله التصويرية على سقف كنيسة سيستين ، بما تحتويه من قصة الخلق ذات الطابع الشاعرى ، وعن الحرمان من الرحمة والوعد بالخلاص الأخير ·

ولأن الفنان قد بدأ بفكرة واضحة تماما فهو قد أضاف احساسا قويا بالشكل ، كما أضاف خيالا خلاقاً أعظم ليكسب مادته معنى جديدا · وجزء من هذه الصور المعقدة الضخمة التى على السقف يبين **خلق آدم** (شكل ٣٥) ، ويبين كيف حول ميكل انجلو الفكرة الأصلية الى رمز شاعرى من خلال معالجته لوسائل الأداء ومن خلال اظهار عقليته النابضة الخاصة ·

ولقد قيل فى الانجيل : « ثم شكل السيد الرب الانسان من تراب الأرض ، ونفخ من منخاريه نسمة الحياة ، وأصبح الانسان روحا حية » · واذا قمنا بمقارنة تفسير

---

* مترجم من كتاب تشارلز هولرويد « ميكل انجلو بوناروتى » ن · ى · ١٩١١ ·



شكل (٣٥ أ) لورنزو جيبرتى : **خلق** آدم • أحد التفاصيل من أبواب الجنة • كنيسة التعميد بكاتدرائية فلورنسا ، فلورنسا بايطاليا •

ميكل انجلو لهذه اللحظة بتفسير جيبرتى فى عمله المشهـور **أبواب الجنة** (أشكال ٣٥ أ ، ٩٠ ، ٩٠ أ) فاننا نجد أن كلا منهما يتجنب حرفية سرد الانجيل • اذيظهر جيبرتى الخالق وهو يساعد آدم للقيام على قدميه ، ويقدم ميكل انجلو معالجة للقصة جديدة كل الجدة •

ومرة أخرى يعرض ميكل انجلوازدواج الوجود فى صورتىالاله المتلىء بالقوة ، وآدم الذى يتسم بالاستسلام وهو بذلك يرمز لقوة الاله وعدم أهمية الانسان النسبية• ويشير الفنان كذلك من خلال صورتى الشخصين المتقابلين الى فكرة القوة أمام الضعف والنضج متباينا مع الشباب والمعطى متباينا مـع الآخذ ، كما هى ممثـلة فى أشكال وأوضاع الأشخاص أنفسهم • وما هو أكثر من أى شىء آخر ، آدم المتكىء الذى يجسم القوة الممكنة بينما ينطق شكل الاله الذى يطير بين الملائكة المحيطين به بالقوة الخالقة ، وتكاد اصبعه المستقيمة أن تلمس اصبع آدم المسترخية وتأمره بالحياة •

وقد أخذ ميكل انجلو ما سبق أن كان مضمونا شاعريا بدرجة كبيرة ، وهى نفخ نسمة الحياة في الانسان وباستخدامه اندفاعات قوية استخداما فيه عنف ، ومراكز ثقل واتزانات وامتدادات (شكل — المظاهر الفنية) ، حولها الى رمز ملائم لحياته الخاصة وللزمن الذى وجد فيه • ولم يرمز جيبرتى الى الفكرة الأصلية بهذه الطريقة الفعالة ، فكانت النتيجة أن أحداث الانجيل الظاهرة فى بواباته قد أصبحت أجزاء لنموذج مزخرف ساحر ، رغم أنها قد منحت ميزات كثيرة بارزة خاصة بهـا : وهى المأساة الروائية ورشاقة الشكل والأشكال الكلاسيكية اللطيفة والمناظر التى يمكن الاحساس ببعدها الثالث فى عمق ، وتأثيرات أخرى •

وأحد المصادر البارزة للرمز التلميحى عند المصور أو المثال هو ميدان الأدب :

كالانجيل ، وشيكسبير ، وملتـــون ، وفوق كل شىء كلاسيكيات اليونان والرومان القديمة · وهكذا تعكس لوحة « بريمافيرا » أو **الربيع** لبوتتشللى (شكل ٣٦) مثلها مثل أعمال ميكل انجلو صفة معاصرة ، بل شخصيته قد عبـر عنهـا بمساعدة مراجع أدبية · ولقد عبر هنا عن فصل الربيع وهو الفترة التى تمتلىء فيها الأرض بالأزهار وفترة بهجة النمو والميلاد والحب ، بلوحة ذات حزن شاعرى الذى هو مزاجها الرئيسى · وهذا المزاج هو نتيجة لشخصية الفنان ولاحتياجاته الخاصة وقتئذ ·

وعمل بوتتشللى مشتق فى أول الأمر من الاشارة الى الشاعر الرومانى هوراس الذى وصف « ربات الفضائل الثـلاث » وهن يرقصن أمام الاله الشـاب ميركورى (الى اليسار) · ولوكريتيوس الذى تحدث عن وصول الربيع تتقدمه فلورا ربة الزهر ، وهى تنثر براعم الأزهار أمام ربة الربيع (وبين شفتيها زهرة) والتى يدفعها الى الأمام روح الرياح (الى اليمين) · وتقف ربة الحب وسط اللوحة ورأسها مائل الى اليسار ، وحولها تدور معظم الحركة بدون وعى فعال منها ·· وهى تبدو حالمة منصرفة الذهن ، مثل ميركورى الشاب الذى يصوب كيوبيد نحوه من فوق الرءوس سهما من سهام الحب ، والذى من أمامه ترقص « الربات » ، وكل ذلك بدون أى تأثير فيه · وهكذا يتحول رمزالربيع الذى كنا نتوقعه مليئا بالبهجة ، الى رمز للكآبة · وتمثل فينوس هنا سيمونيتا الشابة الجميلة وهى متزوجة بأحد أفراد أسرة فسبوتشى (نفس الأسرة التى أنتجت أميريجو فسبوتشى) فى حين يكون ميركورى فى الحقيقة هو جوليانو دى مديتشى السيىء الحظ ، الذى كان مغرما بهذه السيدة ، وقد وقع ضحية طعنة خنجر فى مؤامرة باتسى الشهيرة بعد موتها المبكر ·



شكل (٣٦) ساندرو بوتتشللى : **الربيع** · متحف أوفيتزى ، فلورنسا بايطاليا ·



شكل (٣٧) مايوان (منسوبة اليه) : **حكيم تحت شجـرة صنوبر • متحف** المتروبوليتان للفن •

وعندما رسم الفنان هذه الصورة لأسرة المديتشى ، كان يحتفظ بهذه الحقائق فى ذهنه تماما مثلما كان فى ذهن ميكل انجلو أوجه أخرى لتاريخ لاحق لتلك الأسرة • ولقد خلق بوتتشللى بطريقته الخاصة الشاعرية التى تتميز بالحس ، رمزا لعقم حب جوليانو وسيمونيتا فيسبوتشى ، وقد صوره فى حنين وعلى صفات دنيوية كانت هى الطابع المميز لكل من فنه ونهاية عصر النهضة المبكر • ولقد وصف لورنزو العظيم ـ وهو فرد آخر من أسرة المديتشى هذا الشعور فى احدى أغانيه :

ما أجمـل الشـباب ، وما أسرع ما يولى دائمـا !
من يود أن يفرح ، دعه يفعل ؛ اذ غدا ، من يدرى ••

• لا يمكن للتعبير عن الصلة الرمزية بين الانسان والعالم الذى يعيش فيه أن يكون فى شكل أحسن مما هو فى مجال فن المناظر الطبيعية ، مادامت الطبيعة نفسها رمزا بالغ الوضوح لذلك العالم • دعنا نقارن ونقابل بين مثال شرقى وآخر غربى لفن المناظر الطبيعية ، فكل منهما يصور بطريقته الخاصة اختلافا فى الاتجاه ، ويقدم دلائل رمزية هامة على سلوك الانسان نحو الحياة ، كان مايوان الفنان الصينى من القرن الثالث عشر هو الذى ابتكر لوحة **حكيم تحت شجرة صنوبر** ـ هذا العمل التصويرى ـ وأعمال كثيرة من هذا النوع منفذ بالحبر على الحرير • وبما أنها شرقية من حيث الطابع فاننا قد نلاحظ الخـامة (المادة المستعملة) أو طريقة التصوير ، التى لا تعتمد على الرسوم السريعة ، ولكن بالأحرى على فترات تأمل طويلة للوصول الى أن تتحد الذات

بمنظر معين • ويعتمد تنفيذ الصورة السريع على هذا الشعور بالذاتية وعلى طريقة أداء متطورة تطورا رفيعا •

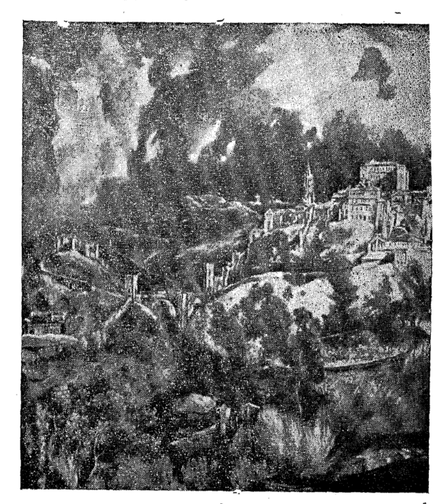
وتتكون اللوحة ، مثلها مثل الكثير من المناظر الطبيعية الصينية ، من جبال وأنهار قدر للانسان ألا يسيطر عليها لأغراضه الخاصة ، ولا أن يستخدمها ــ كما فى أسلوب الرومانتيكيين الحديثين ــ كوسيلة للتعبير عن ذاته وعن أهميته • وفى نظام « زن » البوذى الذى يعبر عنه هذا الفن تعبيرا منطقيا ، يكون الانسان مجرد ظاهرة من ظواهر الطبيعة تتكافأ معها فى الأهمية • وهو يقوم بالسعى نحو معرفة وثيقة بهذه الطبيعة التى يحقق فيها ذاتيته دائما ، والتى تمنحه هدوءا فلسفيا وسلاما • فالطبيعة خيرة ويستطيع الانسان أن ينال الخير بمحاولته جعل هذا التحقيق تاما بقدر الامكان •

والشخص الضئيل فى الحجم فى هذه الصورة هو فيلسوف نموذجى جالس أمام منظر دائرى معبر ، ومستغرقا فى تأمل معناه ، وقد يتجه فى صور أخرى أشخاص قليلون فى حجم ضئيل عبر نهر فى قارب عند قواعد جبال كالأبراج أو قد يسير مسافرا وحيدا • الا أنه يرمز لتفاهة الانسان بالنسبة الى الطبيعة بأن يحاول المصور الشاعر بأن يدع نفسه تتوه فى رحابة المنظر وبحجم الانسان الضئيل : الذى هو الفيلسوف أو الشاعر أو المتسول أو المسافر •

ومع ذلك ، فانه من الخطأ أن نظن بأن البواعث على رسم المناظر الطبيعية الصينية التى تنتمى الى هذا العصر أو الى غيره من العهود تحكى قصة واحدة ، أو أنها ترمز الى نفس العوامل • وفى الحقيقة أنها تشير كلها الى اتحاد ذاتية الانسان مع الطبيعة، وتدل كلها على الأهمية العظيمة المتصلة بعملية التأمل فى هذا الشكل من الفلسفة الدينية • ولكن بينما ينقل مايوان هدوء منظر لصباح مبكر وللضباب المتصاعد من النهر ، تترك أعمال تصوير أخرى احساسا بوحشة المساء ، وهدوء الشتاء ، أو ظاهرة طبيعية أخرى تكون قد استغرقت الفنان •

وبينما يرجع فن المناظر الطبيعية فى الصين الى القرن العاشر الميلادى على الأقل ، اذ هو فى العالم الغربى يرجع الى نفس الوقت الذى تطور فيه مثل الانسان الأعلى ، الذى بدأ فى القرن الرابع عشر مع عصر النهضة • ولقد رأى هذا المثل الأعلى الانسان كمقياس لكل الأشياء ، وبذلك أصبح الانسان ــ أكثر من الطبيعة ــ هو العنصر المسيطر وهو وسيلة النقل الواضحة للتعبير عن العواطف • وليس من الضرورى أن نعنى بذلك أن هذه الطريقة فى الرمز الى العواطف أقل قيمة من الطريقة التى يتبعها أساطين الفن الصينيون ، انها مختلفة عنها فقط •

ولوحة الجريكو المشهورة **منظر لتوليدو** (شكل ٣٨) تجابهنا بمنظر طبيعى يناقض اتجاهه اتجاه العمل الصينى تماما • وفيها يقيم الفنان من خلال تحريف الشكل واللون والمساحة احساسا بالاضطراب عند المشاهد ، مرادفا للتعاسة التى يشعر بها الفنان نفسه أو للتعاسة التى يشعر بأن رسالته هى أن ينقلها • وبينما يحرف الفنان الصينى أو يغير المظهر الخارجى للأشياء لمصلحة اللون حتى يكون رقيقا

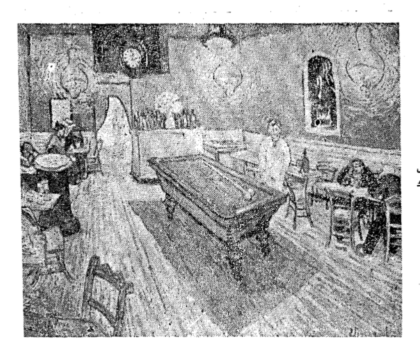


شكل (٣٨) الجريكو : **منظر لتوليدو** ·
متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك ·

رقة معينة ، أو لمصلحة التصميم حتى تكون خطوطه رشيقة ـ ملخصا للطبيعة أكثر مما يصورها ـ فان المصور الاسبانى يغير الحقيقة ليؤكد مشاعره العنيفة الخاصة ·

ولقد بدل فى مظهر مدينة توليدو بقدر الامكان للوصول الى تلك الغاية ، اذ أعيد توزيع المبانى بطريقة ذات زوايا حادة ، وتحولت ألوان المنظر الطبيعى من ألوان خضراء محـــددة بخطـوط حادة الى أخضر رمادى وأصفر وأخضر يميـل الى الزرقة ، وتحولت السماء من لونها الطبيعى الأزرق البراق الى رمادى فى لون الفولاذ يحمل درجات من لون يميل للخضرة · وتصبح المساحة أخيرا مزدحمة ازدحاما شديدا بما تحتويه متجها الى أعلى أكثر منه الى أسفل وموازيا لامتدادات الألوان والأشكال ·

ولقد أبرز الجريكو مدينة توليدو ـ وهى أكثر بقعة مشمسة فى قلب اسبانيا ـ وكأنها موطن للبؤس · فهى تعكس التعاسة والاجهاد وسقم هذه الفترة التي أقيمت

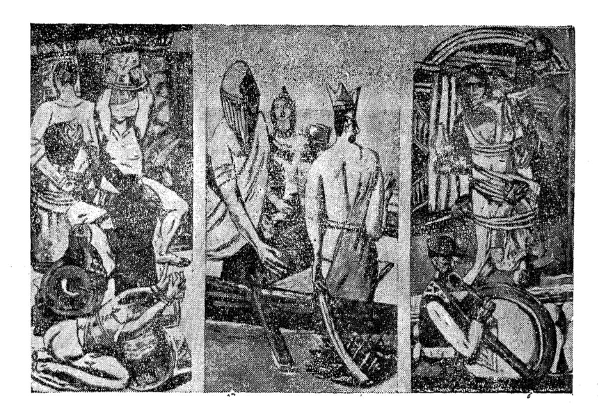


شكل (٣٩) فينسنت فان جوخ : **مقهى ليـل** • من مجموعة ستيفن س • كلارك بنيويورك •

فيها المحاكم الدينية والنزاع الروحى عندما أعيد تنظيم الكنيسة فى القرن السابع عشر المبكر لمحاربة المذهب البروتستنتى • ولهذا لا يكون من المبالغة أن ننظر الى هذا العمل كرمز لمشاعر الفنــان وللعصر الذى عاش فيه • ويجب فى نفس الوقت أن نلاحظ الفرق فى الاتجاه بين فنانين مثل الجريكو وفان جوخ ، أو حتى بين أشخاص أكثر رقة مثــل كونســتابل (أنظر الأشـــكال ٣٨ ، ٢٢٢ ، ١٠٧) وبين المصورين الصينيين كما يمثلهم مايوان ، اذ يهتم الفنان الغربى الذى يصور المناظر الطبيعية اهتماماً بالغاً بنفسه ومشاعره ، راغباً فى أن يبقى بعيدا ــ كما هو فى الواقع ــ ليتأمل شفاءه الخاص أو نشوته ، أو أى انفعال آخر مهما يكن •

وتوجد تحريفات الشكل الرمزية واللون والمساحة فى لوحات فان جوخ كذلك ، اذ تبين لوحته **مقهى ليل** (شكل ٣٩) والمعروفة كذلك باســم **مقهى فى بلدة آرل** نموذجا لقهوة اقليمية من الدرجة الثالثة فى وقت متأخر من الليل ، بها حفنة من الناس فقط ليس لديهم مكان آخر يأوون اليه ويمضون ساعات الوحدة فى هذه القهوة • وينفصل الأشخاص بعضهم عن بعض ومن خلفهم اللون البنفسجى الذى يدعو الى الكآبة والألوان الحمراء والخضراء المخيفة التى تتعارك مع بعضها البعض كمــا كان يفعل الفنان وما حوله من تعاسة •

وفى الركن العلوى فى الشمال يجلس رجل وامرأة ــ معاً ومع ذلك متباعدين ــ فى حين ينام بجوارهما رجل غير مرئى رأسه على المنضدة ، مثل الشخصين المعزولين



شكل (٤٠) ماكس بكمان : **الرحيل** ٠من مجموعة متحف الفن الحديث بنيويورك ٠

الى اليمين بمائدتهما التى استخدماها فراشا ٠ وبثمن مشروب واحد يستطيع المرء أن يقضى الليل فى هذه البقعة ، التى هى ـ على حد قول فان جوخ نفسه ـ من نوع المكان الذى يصاب فيه الانسان بالجنون أو حتى يرتكب فيه جريمة القتل ٠ ويقف الشخص القائم على هذا المكان وهو الساقى ذو المعطف الأبيض ، بجوار مائدة البلياردو ذات اللون الأخضر الكالح والتى تشبه النعش فى مواجهـة المشـاهد للصورة بنفس الهيئة التى لا تحمل أى معنى ، رمزاً الى تفاهة الوجود ، مثلما يفعل الزوجان الموجودان على اليسار ٠ ويوجد كل شخص فى عزلته بالرغم من أن الأشخاص جميعا موجودون تحت سقف واحد وفى لحظة واحدة ، ويحمل كل شخص فى روحه وعلى وجهه وصمات الانسان الحديث وهى على حد تعبير فان جوخ « التعبير الحزين الخاص بعصرنا » ٠

والوعى بشقاء العالم ، الذى يرى بطريقة رمزية فى عمل الجريكو وفان جوخ ، يظهر فى عمل مصور معاصر مشهور هو ماكس بكمان الألمانى ، اذ يمكن اعتبار لوحته **الرحيل** (شكل ٤٠) كناية عن انفعالات الانسان الحديث بالنسبة الى تعسف فكرة الحزب الواحد ، الا انها كذلك تعبير بكمان الرمزى عن انفعاله الشخصى الخاص بالنسبة الى التعسف الذى جابهه فى ألمانيا النازية ٠ ولقد صورت عام ١٩٣٧ قبل أن يهرب المصور وزوجته الى هولندا مباشرة ، وتعالج الصورة الثلاثية ذات الحجم الكبير (صورة ذات أقسام ثلاثة) مناظر التعذيب ومنظراً يعبر عن التحـرر الروحى ٠ وليست هذه الصورة ايضاحا اخباريا ، ولكنها على الأوضح اختيار متعمد لتفاصيل وألوان وأشكال تؤكد فزع المصور مما قد شاهده فعلا من شأن أمته ٠

وصورت فى كل من جناحى الصورة الأيمن والأيسر طرق التعذيب الجسمانى

والعقلى الذى فرضته ألمانيا الهتلرية • فالرجل الذى يقف فى برميل الماء والأيدى المبتورة والمرأة التى هى على وشك أن تقتل بالفأس ، كلها تدل على ذلك الجانب من الانحطاط • وعلى اليمين شخص صغير الحجم مجعد الوجه جاف يقرع طبل الحرب يمثل دعاية دكتور جوبلز ، فى حين يشير رجل الجيش وقد عصبت عيناه الى الطاعة العمياء والى تعاون الجيش الألمانى (والسمكة التى تحت ذراعه هى رمز دائم للجنس فى تصوير القرن العشرين ، وقد يزود القارىء نفسه بالمعنى الذى يراه لها) • ومن الصعب تفسير الرجل والمرأة الموثقين معا فى وضع معكوس فى الحال ، ولكن يبدو أنهما متحدان فى ألم شديد على هذا الوضع الأخرق ، وربما كانا الرجل الآرى الذى تزوج بامرأة غير آرية فى تلك الفترة •

ومن التعذيب والقتل والبتر الموجود كله فى هاتين اللوحتين الجانبيتين بمساحتيهما المتسدتين الملوءتين بالجلبة ، نخرج الى اللوحة الوسطى بلونها الأزرق الصافى ، وبخلفيتها ذات المدى البعيد ؛ اذ فيها يقف أشخاص وسط قارب يقومون بالرحيل والملك هو الفنان نفسه والشخص المقنع الى اليسار هو المستقبل المبهم ، بينما تمثل المرأة وقد حملت الطفل ، الامل ونماء حياة جديدة يشعر الفنان بأنه متجه اليها • ويختلف الفنان الحديث فى العناصر الرمزية التى يستخدمها عن أى فنان تقليدى بأنه يحاول بكل ما فى اتجاهه من فردية أن يجعل غير المرئى مرئيا وهو فى هذا المزاج يتركنا وقد حركتنا انفعالات عميقة • وهكذا يحقق ذاتيته فى وظيفة الفن الأساسية فى جميع الأوقات •

الفن والحقيقة

ان احدى الوظائف الرئيسية لكثير من الأعمال الفنيه هى مسرحة الحقيقة ، أو الارتقاء بالمعنى ؛ اذ ينتقى كل عمل مظهرا معيناً للوجود ويركز اهتمامنا عليه بكل قوة ممكنة • وقد يركز العمل الاهتمام على صفة واحدة من صفات الشىء المبين — على لونه الأحمر ، على استدارته وصلابته ، أو على الصفة العامة للشىء ومعناه ، أو اللحظة التى كان فيها •

ويمكن القيام بالمسرحة ، أو بتركيز الاهتمام بواسطة القاء الضوء على شىء معين كما فى لوحة روبنز **النزول من الصليب** (شكل ١٧) وفى لوحة جويا **اعدام مواطنى مدريد** (شكل ٢٠) ، أو بوسطة تضاد تأثيرات الضوء والظلام كما فى لوحة دوميه **امرأة غسالة** (شكل ٩) ويمكن بلوغ الارتقاء بالواقع أو تشديد المعنى كذلك بواسطة حذف التفاصيل وبذلك يتركز الاهتمام على ضخامة الحجم أو على أية صفة أخرى لشكل معين ، كما فى لوحة دوميه • والحجم حيلة أخرى لتركيز الاهتمام ، اما بواسطة التضاد بين الأشخاص الذين يربطهم تكوين واحد كما فى لوحة **واتوجيل المهرج** (شكل ٣) ولوحة دوميه ، واما بواسطة تضاد الأشخاص ومساحة الصورة نفسها كما فى لوحة فيرمير **الفتاة وابريق الماء** (شكل ٣٢) • وبنفس الأسلوب تزيد القوة الدافعة الموجهة من الاهتمام البصرى والعاطفى كما فى القوس المنحرف الذى يكونه

شخص المسيح فى صورة روبنز وأعلى جزء هرمى فى صـــورة جيريكو (شـــكل ٢) والجذب الداخلى العنيف فى لوحة ليوناردو **العشاء الأخير** (شكل ٩٩) ٠

هذه الحيل التى تهدف الى التركيز والتى تجعل من مظاهر الحقيقة شيئا دراميا غالبا ما تغير ما يسمى « حقائق » الطبيعة ، كتحريف اللون والمساحة والنسبه والملمس أو كاعادة تنظيم علاقة كل منها بالآخر كما يتطلبه الصدق الفنى الجديد ٠ وفى مثل هذه الأعمال التى تصور الأشياء مثلما قمنا بفحصه لتونا يرتقى بما يحتاج الى الارتقاء ويهمل ما يحتاج الى أن يكون ثانويا ٠

وليس من السهل فى الأعمال التى لا تصور الأشياء مثل أعمال موندريان (شكل ٣٣) أو أعمال كاندينسكى (شكل ١٠٩) ادراك هذا الارتقاء فى المعنى ادراكا حسيا ، الا أنه مع ذلك موجود ٠ ولا يبدو أن أيا من هذه الأعمال له أساس ممـا نألفه من حقيقة ، ولكنها مع ذلك انفعالات صادرة عن كائنات بشرية تجاه حالة معينة بصرية أو عاطفية ، ولقد بولغ فى كل من هذه الانفعالات بالطريقة التى تخصها حتى تنقل أحاسيس معينة ٠ وفى عمل موندريان ، رأى الفنان خطا خارجيا وحجما أثارا اهتمامه، فقام باختصارهما الى أشـكال هندسية بسيطة ، وكان هـذا الاختصـار هو أسلوب الفنان ٠ ولوحة كاندينسكى من جهة أخرى هى نتيجة لما شعر به الفنان فى لحظة بعينها كشعور بالاثارة أو شعور بالارتقاء تنقله نحو الخارج الحركة الشديدة الوضوح للأشكال ذات الزوايا وحركة الألوان التى يصل كل منها الى أعلى درجاته وهى تتفجر خارج سطح الصورة ٠ ولدينا فى هـذا العمل مجمـوعة متتابعة من الأشكال والألوان ذات الطابع الخيالى المحض قد جمعت معاً فى علاقة محكمة هدفها اقامة مزاج معين ٠

ومهما يكن الطريق الذى نتخذه الى العمل الفنى من بين الأعمال الكثيرة التى أشرنا اليها فى هذا الفصل ــ سواء عالجنا الأشكال التصويرية الخاصة بالفن التقليدى أو التكوينات اللاتصويرية الخاصه بالطرز الأقرب الى عصرنا الحاضر ــ فاننا نعلم دائما أن العمل الفنى هو العامل على خلق حقيقة جديدة أشد اثارة ٠

الجزء الثاني

طرق الأداء المتنوعة في الفن

٣
الرسوم : طرقها ومعانيها

يجدر بنا أن نعود الآن الى الوسائل التى يمكن بها أن تتم عملية تنفيذ الأنواع المختلفة من العمل الفنى • وسنقدم فى الفصول التالية طرق التنفيذ لكل نوع من أنواع الفن تقديماً مبسطاً ، مراعين المميزات والامكانيات الخاصة بكل طريقة وتاريخها • وسيمكننا ذلك من فهم المشكلات الطبيعية الحقيقية ومدى استيعابنا لما يفكر فيه الفنان وما يجب أن يعرفه قبل أن يقوم بعملية الخلق الفنى •

نبدأ أولا بعملية الرسم ، مادام اتقانها يعتبر أساساً لأعمال فنية كثيرة ان لم يكن أساساً للطرق التنفيذية الأخرى كذلك • فالرسوم عبارة عن وسائل ايضاحية منظورة لما يفكر فيه الفنان وما يقوم بتخطيطه فى كل ميادين الخلق التشكيلى • وان ذلك لا يؤثر فى أهميتها ووظيفتها الفنية كما سنرى فيما بعد •

ويمكن تصنيف الرسوم الى ثلاثة أنواع :

أولا ــ الرسوم البسيطة وهى : عبارة عن ملاحظات سجلت لشىء معين أو لخاطر او حالة لها أهمية فى لحظة معينة •

ثانيا ــ الرسوم التى تؤخذ على أنها عمل فنى فى حد ذاته •

ثالثا ــ وأخيرا الرسومات التحضيرية لبعض أعمال التصوير والنحت أو أعمال فنية أخرى •

الرسم كدلالة

الرسم فى المرحلة الأولى عبارة عن عمل تخطيطى كروكى لشىء تمت رؤيته فى لحظة معينة ، وبترتيب عارض كالسحب ، أو الناس ، أو التكوينات الأخرى التى تجذب النظر • فعندما يتجول الفنان فى المدينة ، أو يركب القطار ، أو يشاهد مسرحية ، فسوف يجد نفسه محاطاً بعدة أوضاع وتأثيرات جديرة بالتسجيل • وعن طريق هذه الملاحظات والتخطيطات « الكروكيات » والتعبيرات الخطية المختصرة السريعة يستطيع الفنان أن يجسم أى عمل فنى متكامل اذا أراد • كما أنها يمكن أن تكون وسيلة للتمرين أو التسلية أو كنوع من التعبير الذاتى •



شكل (٤١) ج • أ • د • آنجر : **نيكولو باجانينى** • متحف اللوفر ، بباريس •



شكل (٤٢) هنرى دى تولوز لوتريك: **الراقص الأسمر** (بالحبر الشينى) • متحف البى • البى بفلورنسا •

الرسم كعمل متكامل

اما النوع الثانى من الرسم فهو عبارة عن عمل منته قائم بذاته ، انه صورة متكاملة وليس مجرد رسم تخطيطى « كروكى » لموضوع ما ، وغالبا يكون رسما لوجه شخص (portrait) كالأعمال التى قام بها هولباين ، وديجا ، وآنجر • وهو ما تشاهده فى الصورة النصفية (portrait) التى رسمها آنجر **لنيكولو باجانينى** فى ريعان شبابه (شكل ٤١) حيث أوضح فيها الرسم النهائى فى حالة متكاملة دون اشارة الى صورة أخرى • لقد قام كل من آنجر وديجا بعمل مجموعة كاملة من الرسوم النصفية • وتمثل هذه الصور حالات واضحة كاملة حيث لم يكن فى نية الفنان أن يحقق أكثر من ذلك ، ولكننا فى بعض الرسوم الأخرى نجد أنها اما أن تأخذ كيانها على أنها أعمال فنية واما كقواعد لتطورات فنية تأتى فيما بعد • وتعتبر لوحة **الراقص الأسمر** (شكل ٤٢) التى رسمها لوتريك نموذجا لدراسة الحركة اللولبية التى أثارت فضول المصور ، وهنا نجد أن الحركة التأثيرية فى الرقصة التقليدية لها طابع الجدية • ويقف الراقص بين الشاب الرقيق ذى التعبير الحاد حاملا آلته الموسيقية وبين ذلك الخادم الضخم الكسول الذى يقف فى الجانب الآخر ، فهذه الصورة لا يمكن أن تكون غير عمل فنى ، انه عمل متكامل مثل رسومات آنجر التى تنساب جمالا تتضمنه خطوطها • انها قد شكلت دون تحضير سابق ، وهى تأثيرية الى حد يجعلنا نفكر فى اخراجها حفرا بالليتوجراف أو تصويرا ملونا رغم أنها لم تستخدم كذلك من قبل •

الرسم كدراسة

أما النوع الثالث من الرسم فهو الذى تستخدم فيه الكروكيات كدراسات لبعض الموضوعات أو البحوث تتم فى النهاية كعمـل من أعمـال التصوير أو النحت أو فن العمارة ، أو تستخدم فيها الكروكيات كوسيلة لحل مشكلة معينة بالنسبة للحركة ، أو فى القماش المتدلى ، أو فى الشكل ، أو فى العاطفة .

ويبين لنا أحد الكروكيات التى قام بها ميكل انجلو بالطباشير الأحمر نوع تفكيره فيما يختص بشـكل مرسوم يمثـل **العرافـة الليبيـة** فى أعمـال الفريسـك التى رسمها لكنيسة سيستين (شكل ٤٣) . ويصور هـذا النوع من الرسـم احـدى ملاحظـات الشاعر الألمانى جوته الشـهيرة ، وتعتبـر هـذه الرسـوم ذات قيمـة فنية عظيمة ، لا لأنها تبين فى صفائها اتجاه الفنان الذهنى فحسب ، بل لأنها توقظ أمامنا فى الحال طبيعة عقليته عند عملية الخلق الفنى .. ومن هنا نستطيع أن ندرك عقلية الفنان فى لحظة تصوير ذلك الجسم الفارغ الضخم الممتلىء قوة وحيوية ، كما نستطيع أن نتتبع الخطوات العديدة التى اتخذها لكل هذه المشكلات المتمثلة فى رسم الجسم وحركاته (شكل ٤٣ أ) .



شكل (٤٣) ميكل انجلو : دراسـات **للعرافة الليبية** (طباشير أحمر) . متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك .



شكل (٤٣ أ) ميكل انجلو : **العرافة الليبية** . أحـد التفاصيل من سقف كنيسة سيستين بالفاتيكان ، روما .



شكل (٤٤) جوزيه كلمنت أوردزكو :
ارجل (بالفحم ، ١٩٣٨ – ١٩٣٩ ، دراسة
لرجل النار فى هوسبيكو كاباناس ، جودالاجارا
متحف الفن الحديث ، نيويورك ٠

لقد رأينا الآن كيف يتفحص المصور النحات كل شيء عن طريق جسم الانسان العارى وكيف بدأ فى رسم صورة العرافة (نبية مؤنثة) وكأنها جسم لمذكر وكيف قام بعمل التغييرات النهائية ليظهر أنوثتها الحقيقية ٠ ويظهر هذا التعبير فى طبيعة ملامح الوجه حيث انتقل من رأس العرافة ذات القوة كالرجال الى تعبير أكثر رقة وعذوبة فى تلك المحاولة الموجودة فى الوجه جهة اليسار ٠ ويبين لنا هذا الوجه مثل الثلاثة الكروكيات المتتالية لاصبع الرجل الكبيرة فى الناحية اليسرى ، محاولة الفنان ميكل انجلو الحقيقية ووجهة نظره ٠ وقد أضيف الى نفس لوحة الورق أيضا دليل آخر يبين محاولته تصوير التواء الجسم والطريقة التى جعل بها اليد اليسرى تمثل ذلك الفراغ الهائل الذى استخدمه الفنان ٠ ولم يكن هذا الرسم فى الواقع مجرد تخطيط « كروكى » ، ولكنه كان رغبة الفنان الأكيدة فى تجسيم مفصل لأجزاء الجسم وكأنها قطعة من النحت وليست مجرد جزء من الصورة ٠

ويستخدم فنانو العصر الحديث أيضا الرسم التحضيرى كأساس لعمل صورة أو تمثال كالدراسة المدهشة التى قام بها أوروزكو للتمثال الموجود فى منتصف قبة هوسبيكيو كاباناس، فى جودالاجارا (شكل ٤٤) ٠ وكما ذكرنا من قبل فالرسم فى الواقع هو عملية تحضير لأى نوع من أعمال التصميم سواء فى الفنون الجميلة أو الفنون التطبيقية ٠ ولو أن البعض قد لا يعتقد أن الفنون وليدة الرسم ، الا أن أى عمل فنى لابد وأن يقوم بتخطيطه الفنان مهما كان مستواه ٠ وأبعد

أما فى فن التصوير ، فاننا نجـد أن معظم الصور وخصوصا القديم منها قد اعتمد الى حد ما ، اما على الرسم الكروكى واما على رسوم هزلية متكاملة مثقفة · وتعتبر الصورة التى رسمها المصـوّر هالز (شكل ١٢) تسجيلا تلقـائيا سريعا للحـالة التى كان متأثرا بها الفنان حيث لم يستخدم فيها الرسوم التحضيرية فى تكوينها ، ولم يعثر على أى نوع من الدراسات لهذا الموضوع · وبنفس البساطة التى فى الأسلوب ، نجد أن الصور التى أتبع فيها المذهب التأثيرى لعام ١٨٧٠ ــ وخصوصا أعمال مصورى المناظر الطبيعية أمثال مونيه وبيسارو (شكل ١١) وسيسلى ــ لم يحتاجوا الى رسوم تحضيرية عند تنفيذها · وكان الغرض من هذه الأعمال الفنية هو خلق نوع من الجو الطبيعى المباشر · ومن ناحية أخرى نجد أن أعمال ديجا ولوتريك مبنية على التخطيط الأساسى فى محاولاتهما حيث كانت الى حد ما محاولات تقليدية قديمة ·

وقد لا يتبع فى الرسم التجهيزى الطريقة القديمة بالنسبة للتصوير حيث ان معظم الأعمال الفنية التى تمت فى عصرنا هذا قد نفذت بأكثر من كروكى أو رسم قبل البدء فى العمل الحقيقى · ونظرة الى الصورة التى رسمها سورات على الطور الكبيريوم الأحد بعدالظهر (Sunday Afternoon on La Grand Jatte) الموجودة بمعهد الفن بشيكاجو برسومها وكروكياتهـا المتعـددة بالألوان المائيـة والزيتية ، ثم لوحة بيكاسو المسماة (Guernica) **الحرب** (شكل ٢٣٤) نجد أن التطور فى الاتجاه الحديث



شكل (٤٥) ليوناردو دافينشى : رسم سريع **للعذراء والطفل والقديسة آن** · اكاديمية الفنون الملكية بلندن ·

مليء بكثير من الرسومات التى عملت على أنها كروكيات لأعمال فنيه نهائية سواء أكان فى أعمال التصوير أو النحت • وبالنسبة للاتجاه التلقائى التعبيرى المجرد المعاصر (حيث يكون التعبير بالبديهية دون أشياء مقررة) (أنظر شكل ١٢٦) يقوم الفنان برسم لوحاته دون تخطيط سابق ، وفى مثل هذه الطريقة غير المنظمة يتم توزيعها عن التخطيط الأولى • وفى استطاعتنا كذلك أن نقول بأن المثال المعاصر لا يزال يقوم بتخطيط عمله الفنى الى حد ما بالاستعانة بالرسومات ، ولو أن وجود بعض المؤثرات العرضية والتلقائية هنا قد تجعل الرسم فى مرتبة ثانوية من حيث الأهمية •

ويعبر مثالو « التكوين الحر » أيضا عن الفكرة بعمل كروكى بسيط قد يتبع الى حد ما فى العمل النهائى • ويجب علينا أن نراعى أنه لا يوجد قانون ما يجبر الفنان على أن يرتبط بعمل أى تخطيط ، وخصوصا اذا كان ذلك التخطيط لا يعنى أحدا غيره • ومع ذلك فهناك اختلاف بين الصورة التى رسمها ليوناردو **العذراء والطفل والقديسة آن** (شكل ٤٥) وبين الصورة المتكاملة الموجودة فى متحف اللوفر (شكل ٤٦) ، فقد عالج المصور مشكلة جوهرية ليبرز رسما على جانب عظيم من الروعة ، الا أنه غير رأيه أخيرا فى بعض التفاصيل التى لم تكن فى حاجة الى التهذيب ، ونظرا لهذه المحاولات العديدة فى هذه اللوحة فقد نتج عنها تأثير محدود لما فقدته من حيوية كانت لديها أصلا •

وقد ندرك ذلك فى العصور القديمة عندما كان الزام الفنان بواسطة عميله الزاما



شكل (٤٦) ليوناردو دافينشى : **العذراء والطفل والقديسة آن** • متحف اللوفر ، باريس •

مباشرا • فان انحراف الفنان عن نقل الكروكى النهائى الذى رضى به العميل يعتبر عملا خطيرا • أما اليوم فقد أصبح الفنان مستقلا يشعر بالحرية المطلقة فى تغيير خطته كلما استمر فى عمله الفنى •

وبالرغم من هذه الحالات النادرة فاننا نستطيع أن نفترض أن الرسم بالنسبة للتقاليد الغربية القديمة يعتبر أساساً ضرورياً للانتاج الكامل ، بصرف النظر عن الخامات المستخدمة فى الرسم • ونحن نعلم على أى حال أن الفنان الشرقى لا يقوم بعمله سواء عن طريق الخبرة الحسية لقطعة المشغولات أو عن طريق الخبرة المكتسبة من الدراسات العديدة ـ بل انه يؤدى عمله عن طريق المعرفة الشخصية للشىء أو الشخص أو المنظر لتمكينه بعد فترة طويلة من التعمق فى نوعها وجوهرها ـ من أن يضع فى أسلوب سريع عناصر شكلها الأساسى فى اطار رمزى موجز (صورة رمزية) •

الاستخـدامات المعبرة للخـط

عملية الرسم ، مثل الطباعة تماما (أنظر الباب السابع) ، تجتذب المشاهد اليها• ونظرا لأن معظم الرسوم تتشابه ، فلابد أن يكون تأثيرها مجرد خط فقط • وبهذا الخط وحده يستطيع الفنان أن يعبر عن الحجم لجسم الانسان أو مقاس القماش الذى يغطى ذلك الجسم أو التعبير عن الطبيعة أو أى شىء آخر • ويشير القماش المثنى الرقيق الذى رسمه آنجر فى أكمام عازف الكمان الى الخامة السميكة كما يعبر أيضا الخط السميك قليلا فى ملابس الراقص الأسمر الذى رسمه لوتريك ، عن قوة العضلات التى تخفيها الملابس ، فى حين تعطينا تلك الحركة القوية فى ذقن العرافة التى رسمها ميكل انجلو الاحساس بحيوية البشرة • ولعمل الظل فى الصورة ، يضع المصور خطوطاً متقاربة متوازية (أنظر الوجه الموجود فى الجهة اليسرى فى لوحة ميكل انجلو) أو يجعل هذه الخطوط أكثر تلاصقا كما نشاهد فى جسم العرافة ، أو يجعل خطوط الظل أكثر كثافة من الخطوط الأخرى كما هو واضح فى صورة أورووزكو فى أرجل الرجل الطائر كما نرى أيضا فى الرسم الذى سبق ذكره أنه من الممكن الحصول على تأثير الظل باستخدام مادة الفحم (أو القـلم الرصاص أو الطباشـير) وذلك بعد « تسييحها » بالأصابع •

فعن طريق الرسم نستطيع أن نسبح بتلك الألحان التى تنبع من أعمال ميكل انجلو ، ثم ننتقل الى ذلك النوع من رسوم آنجر التجريدية • فأعمال ميكل انجـلو لا تترك مجالا للخيال • أما رسوم آنجر بخطوطها القليلة الموجودة فى الجزء الأسفل من الصورة فتجعلنا نتخيل شكل الجسم • كما نجد أن تأثير قوة الرسوم التخطيطية فى أعمال آنجر تنبع أصلا من تأكيد ذلك الخط الموضوع ، فى حين نرى فى رسوم ميكل انجلو أن الخطوط تتجمع بعضها مع بعض لتكون مساحات من الظل تعطينا ذلك التأثير بتوزيع الظلال والأضواء فى تكوين الشكل حيث تتجسم فيها الحيوية نتيجة للتباين الموجود بين الظل والنور •

وهناك نوع آخر من الرسم يشمل تخطيطات مع التأثير الظلى بالتلوين بلون واحد ، كما نشاهد فى صورة رمبرانت المسماة **رجل جالس على درجة سلم** (شكل ٤٧) • وهنا نجد أن التكوين المرسوم بالخط المحبر قد انعكس بطريقة تأثيرية غامضة وذلك باظهار المساحة الملونة كظلال ألقيت عن طريق أشكال لم تكن واضحة قط • وأخيرا هناك نوع من الرسم لا يظهر فيه الخط مطلقا ، على حين تظهر الأشكال واضحة كنتيجة لاستخدام القلم الفحم فى عمل مساحات على الورقة كالصور الخفيفة التى رسمها الفنان سورات فى لوحته **فى المسرح** (شكل ٤٨) •

الرسم فى العصـــور الماضية

ان القدرة على ابراز طابع الشكل المطلوب بطريقة التحديد ليست مقصورة فقط على فنانى التاريخ الحديث • فنجد فى العصر الحجرى فنانين كانت لهم أحاسيس طبيعية متطورة ذات دفعة سحرية ممتازة فى أعمال الرسوم الخفيفة كالتى راها فى رسوم الحيوان الموجودة بجنوب فرنسا وشمال اسبانيا (انظر **حصان وحشى** ، شكل ٢٨) كما كان للشعوب البدائية التى عاشت على مستوى من الحضارة فى العصر الحجرى والتى يوجد فى عصرنا الحالى مواهب مماثلة ، مثل رجال الأدغال (Bushmen) بأفريقيا • أما فى العصر الحجرى الحديث فى أثناء الفترة الأولى من أعمال الفلاحة وتطـور أعمال الزخرفة والرسـوم التجريدية ، فقد كان الخـط



شكل (٤٧) رمبرانت فان رين : **رجل جالس على درجة سلم** (حبر ورسم مبلل) • متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •



شكل (٤٨) جورج سورات : **فى المسرح** (فحم) • مجموعة خاصة بنيويورك (صورة فوتوغرافية صرحت بها صالات عرض ليليان فوتوغرافية صرحت بهـا صـالات عـرض ليليان فلد) •

يستخدم فى النوع المسمى بالطراز الهندسى واللا واقعى الذى استمر شائعا فى بلاد البحر المتوسط حوالى الألف عام ، مثلما كانت الحال فى الفن المصرى القديم ، والفن العراقى القديم •

ونعود مرة أخرى الى الفن الاغريقى ، لنرى تلك الأعمال التى تحولت طبيعيا الى الطابع الشرقى واصطبغت بمثالية التعبير الاغريقى • وفى الآنية الاغريقية (شكل٤٩) ذات الرقبة الضيقة والأيدى الصغيرة ، التى كانت تستعمل فى حفظ الخمور وأنواع الزيوت برسومها الواضحة والتى تمثل نوعا من الرياضة (هو مزيج من الملاكمة والمصارعة الحرة) ، نجد المهارة الاغريقية الخطية الرائعة فى القرن الخامس قبل الميلاد • وقد أحيطت الرسوم السوداء بمساحة من اللون الأحمر ، وذلك لملء فراغ الآنية بأسلوب زخرفى لكى تنحنى فى الاتجاه الخارجى مع شكل الآنية لتتجاوب هذه الرسوم مع تلك الانتفاخة الرقيقة للآنية • ويشتهر هذان النوعان من الأوانى ذات الرسوم السوداء وذات الرسوم الحمراء بالخطوط التى تدل على المهارة • والخطوط التى تمتاز برقة خاصة التى نراها هنا على الآنية عبارة عن خطوط باللون الأبيض على مساحة سوداء ، وهى ألوان حقيقية نفذت بطريقة استخدام احدى شعيرات الفرشة وتمثل أحد الأساليب التى تمتاز بالمهارة والدقة فى الرسم •

وهناك نوع من الرسامين ينتمى الى العصور الوسطى يمتاز بالدقة المتناهية كما هو واضح فى زخارف المخطوطات البيزنطية ومنهم من يمتاز بالتعبيرية والقدرة على استدعاء الحالات الانفعالية كما فى المخطوطات الكارولينية والأتونية والرومانسكية (Carolingian, Ottonian and Romanesque) • وتعتبر الرسوم المخرزة المتشققة نوعا من الرسوم التى تجمع بين استخدام الريشة والفرشة معا — حيث نرى أثرها فى زخارف المخطوطات الكارولينية — وهى ابراز روحى للعصر الدينى المزدهر ، مثل الرسومات الاغريقية المعبرة عن الهدوء والثقة بالروح الذاتية المتمثلة فى خطوطها الصافية الدقيقة •

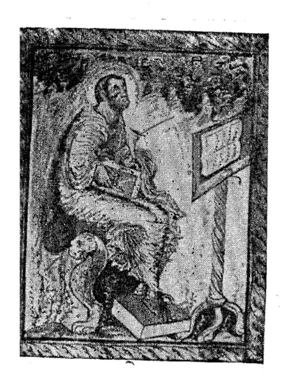
ولقد كان لوجود الورق فى عصر النهضة الذى حل محل الورق الثمين المستخرج من جلد العجل فى العصور الوسطى ، أثره فى اتاحة الفرصة للفنان بعمل دراسات عديدة بطريقته الخاصة المبنية على الخبرة والدراسة كما هو واضح فى صورة **العرافة الليبية** (شكل ٤٣) • وقد استخدمت الريشة والفرشاه لأنهما كانا الأداتين المفضلتين، وكانت الرسوم تعمل على ورقة مطلية باللون وعليها خطوط بالحبر مع وضع لمسات من اللون الأبيض لتعطى تأثير الاضاءة القوية فى الصورة •

تطور الأساليب والخامات الأخرى

السن الفضية : كانت تعرف الطريقة التى تطورت فى عصر النهضة بطريقة الرسم بالسن الفضية ، وقد استخدمت للحصول على تأثير له رقة أو طابع خاص•اذ كان يرسم بهذا القلم ذى السن الفضية على فرخ من الورق المغطى بطبقة من الزنك الأبيض محدثة



شكل (٤٩) كليوفراديس بينتر : آنية باناثينايك (عام ٤٩٠ ق ٠ م ٠) متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك ٠



شكل (٥٠) صفحة الوعظ من **ادعية ابو المقدسة** (رسم بالسن والفرشاة) مكتبة البلدية، آيبرنى ، فرنسا ٠

خطا رماديا واضحا دقيقا كما نراه فى بعض الرسومات مثل **رأس امرأة** (شكل ٥١) التى رسمها ليوناردو دافينشى ٠ ويمتاز فن ليوناردو بذلك النوع من الرسم الهادىء الغامض الموجود فى رأس السيدة ذات الشاعرية الرقيقة ، حيث تبرز من تلك الورقة الزرقاء اللامعة وكأنها مضاءة باللون الأبيض ، وذلك نتيجة لاستخدام السن الفضية فأعطتنا تأثير الاضاءة المخدوشة ٠

وقد كان بلوغ عصر النهضة المزدهر قمة المجد لتلك الفترة الطويلة من التجارب ودراسة تشريح الانسان والمنظور الخطى دافعاً على استخدام طريقة أكثر تحررا وقوة ٠ وقد فقدت السن الفضية أثرها أمام قوة تأثير الرسم بالطباشير الأحمر أو الأسود أو الرسم بالريشة ٠ ونتيجة لذلك قد انتقل ذلك الاحساس بعملية الخلق التلقائى السريع من الفنان الى المشاهد أكثر من ذى قبل ٠ وسواء أكنا ننظر الى رسوم ميكل أنجلو ذات العضلات القوية والأشكال المؤكدة المرسومة بالطباشير الأحمر على سطح اللوحة بقوة وعنف مباشر ، أو الى تلك الأشكال ذات الانفعال الصريح لأعمال تينتوريتو (Tintoretto) المرسومة بنفس الطريقة نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام الدوافع الأصلية للفنان ٠



شكل (٥١) ليوناردو دافينشي (منسوبة اليه) : رأس امرأة (حفر بالأبيض على ورق أزرق فاتح) • متحف المتروبوليتان للفن ، بنيويورك •

وبالمقارنة بين هذه التخطيطات وأعمال التصوير التى قام بها هؤلاء الفنانون العظام نجد أنها كانت تتمتع بقيمة غير مباشرة •

الطباشـــير

استخدم بعض فنانى عصر النهضة المزدهر الطباشير فى الرسم : مثل ليوناردو وكوريجيو ورفائيل بايطاليا ، وديورر وهولباين بألمانيا • كما استخدمه أيضا بعض الفنانين المعاصرين فى بعض البلاد الأخرى مثل روبنز وفان دايك ببلجيكا ، ثم واتو بفرنسا ، وجينزبورو ببريطانيا • ويمكننا تقييم مجموعات الطباشير المستعملة عندما نقوم بعمل مقارنات بين التخطيطات المرسومة بالطباشير الأحمر مثل صورة **العرافة الليبية** لميكل انجلو (شكل ٤٣) وبين **سيدة جالسة** لواتو (شكل ٥٢) ، ففى صورة العرافة نجد أن استخدام الطباشير بدقة يعطينا شكلا محددا يمتاز بالقوة والحيوية ، فى حين نجد أن دقة الخطوط الصغيرة المتباعدة المتقاطعة المنقوطة مؤكدة للظلال التى تحدد شكل الجسم ، فتجعل التأثير الكلى للرسم له رقة وعذوبة • وتلك القوة الناتجة عن الخطوط الخارجية والعضلات والنعومة الناتجة عن دفء ملمس الطباشير ، وهو تأثير مزدوج تتميز به أعمال ميكل انجلو كما نرى فى لوحته **خلق آدم** (شكل ٣٥) •

أما فى صورة **سيدة جالسة** التى رسمها أعظم من استخدم الطباشير ، فاننا نلاحظ فيها استخدام مجموعة الطباشير الأحمر والأبيض والأسود بحساسيته الدقيقة



شكل (٥٢) جان أنطوان واتو : **سيدة جالسة** • (طباشير أحمر وأبيض وأسود على ورق) متحف المتروبوليتان للفن ، بنيويورك •

شكل (٥٣) ادجار ديجا : **صورة شخصية لمانيه** (بالقلم الرصاص) متحف المتروبوليتان للفن ، بنيويورك •

استخدما فيه اعجاز ، وقد رسمت بالجزء الجانبى من اصبع الطباشير الناعم بدلا من طرفه المدبب • أما عذوبة الأداء فى أعمال واتو فهى تتجاوب تماما وبصفة عامة مع نوع الطباشير المستخدم وجعلته ينجح فى تنفيذ منوعات من الرسومات التى تمتاز بالرقة والألوان الجذابة •

القلم الرصاص : استخدم القلم الرصاص فيما بعد عصر النهضة فى الرسم حيث كان شائع الاستعمال بكثرة فى أوائل القرن السابع عشر حينما استخدمه فنانو هولندا كأساس لرسومهم بالألوان المائية ، كما استخدمه فنانو انجلترا أيضاً فى صورهم الدقيقة • وقد انتشر استخدام القلم الرصاص لفترة طويلة قبل البدء بالتلوين بالألوان المائية ، وقد أصبح استخدامه فى القرن التاسع عشر كوسيلة أساسية واضحة فى الرسم •

أولا — لأنه يعتبر وسيلة سهلة لوضع رسومات سريعة ذات تأثير تلقائى للشكل المطلوب دون الحاجة الى استعمال أى وسيلة أخرى •

ثانيا — وهى أكثر أهمية ، لأن الفنانين قد عرفوا حقيقة ما يمتاز به القلم الرصاص من الدقة فى التعبير الذى لا يمكن الحصول عليه الا بطريقة الرسم بالسن الفضيـــة •

والرسوم النصفية التى رسمها الفنان آنجر فى شبابه بروما لها من الرقة وسرعة التعبير ما لصورة رأس امرأة التى رسمها ليوناردو من النعومة ودقة الأداء .

ويعتبر الكروكى الذى رسمه آنجر لمنيكولو باجانينى مثالا للرسم فى صورته النهائية ، ويبيّن لنا مدى امكانيات استخدام القلم الرصاص التى نلمسها فى تلك الخطوط المختفية فى نهاية أسفل الصورة ، ثم خطوط الأذرع القوية مع رقة القوس والقيثارة الثابتة ، ثم التفاصيل التى تظهر فى رسم الرأس .

واذا كان رسم آنجر يثبت لنا الى حد ما الأساليب التى كانت متبعة فى الماضى نجد أن ديجا لم يتبع نفس الأسلوب فى صورة شخصية لمانيه (شكل ٥٣) وهنا فلاحظ أن جوهر الكروكى المرسوم بالقلم الرصاص قد تجمعت فى تلك الخطـوط المتعددة فى الناحية اليسرى للصورة حيث توضح لنا المحاولات الأولية فى رسم الأرجل والقبعة وغيرها . وتعتبر هذه الخطوط نفسها هى الطابع الرمزى لنعـومة السطح التى يتميز بها هذا النوع من الرسم فى أحسن أساليبه .

ومع أن القلم الرصاص يعتبر ضمن الوسائل ذات المعانى التأثيرية فى عمل الكروكى السريع أو الرســم الصغير بالنســبة لرقة ملمســه فانه لا يســتعمل فى الرسومات الكبيرة التى لها نفس التأثير الواضح . وفى كل الحالات سواء أكان الفنان يميل الى خلق أجواء أو تأثيرات رقيقة أو يميل الى عدم استعمال الخطوط الجافة الناتجة عن استعمال الريشة والحبر فانه سيتحول الى استعمال القلم الباســتيل والفحم وسنعتبر الألوان الباستيل فى حديثنا عن التصوير كوسيلة من الوسائل التى تمتاز بالدقة والصعوبة فى الوقت نفسه (أنظر الباب السادس) .

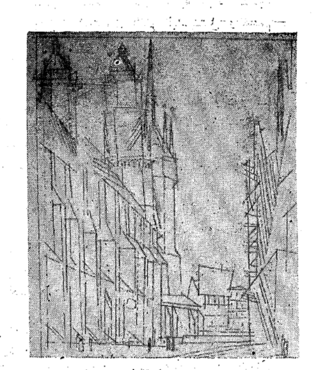
الفحم : للفحم أهمية نافعة جداً فى ايجاد مساحات شاسعة من الظل والنور كما فى الجسم الطائر الذى رسمه أوروزكو (شكل ٤٤) ، ويشعر بعض النقاد بأن استخدام الفحم يعتبر سهلا جدا الا أنه مادة خطرة لا يمكن الحصول بواسطتها على نتائج الا بعد مجهود شاق ، على أن استخدام هذه المادة يعتبر من الوسائل التى لها تأثير عجيب .

ويمكن التمييز بين مجموعة الرسوم التى استخدم فيها الفحم عن طريق المقارنة بين الصورة التى رسمها أوروزكو ذات الأبعاد الثلاثة المباشرة وبين الصــورة التى تتسم بطابع الهدوء والخيال التى رسمها سورات . والطريقة التى اتبعها سورات فى صورته فى المسرح (شكل ٤٨) هى مزج الفحم مع خامة الورقة لتعطى تأثيراً روحياً ليس فيه تجسيم على سطح الورقة الصامتة .

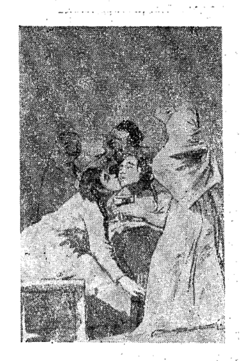
الحبر واللون المخفف : يعتبر اســتخدام الحبر والحبر مــع اللون المخفف ضمن وسائل الرسم التى لها أهمية كبيرة . فالخط المرسوم بالريشة يعطينا نتيجة دقيقة جدا سواء أكان ذلك الخط بمفرده أم مع لون آخر مخفف ، وهو ما اتبعه بعض الفنانين فى رسوماتهم . وقد استخدمت الريشة فى بداية القرون الوسطى فى الرسم كوسيلة للتعبير مع خامات أخرى . وقد أعطى فنانو القـرن الســابع عشر أمثال رمبرانت

(انظر لوحة **رجل جالس على درجة سلم شكل ٤٧**) وكلود لوران الرسم بالحبر قيمة ووظيفة جديدة وذلك باستخدام الرسم بالريشة كأساس مع استعمال الألوان البنية المخففة أو الحبر الهندى •

والاختلاف الظاهر فى مثل هذه الأعمال الفنية واضح تماما كالذى نراه فى ذلك الخط الرفيع الدقيق المرسوم بالحبر ، ونوع الظل الناعم للمساحة الخلفية المخففة باللون • وتتدرج من الظلال القوية المختلفة كما فى صورة رمبرانت ، حيث يلقى الشكل ظلا ثابتا قويا ، وفى مثل رسوم كلود لوران المرسومة باللون المخفف التى اندمجت فيها الخطوط مع اللون البنى لتؤكد الجزء الأســـاسى فى الرسم • ويعتبر رمبرانت ـ أساساً ـ من الرسامين البارعين • واستخدامه للريشة مع اللون المخفف يؤكد لنا هذه الحقيقة ، فقد استخدم هذه الخامة بدقة فى أساليب عديدة ، منها ما هو كروكى لدراسة ملموسة ، **ومنها مايعتبر تصميما جريئا له أهميته** • ولم يكن هناك سوى بعض الخامات المحدودة التى تعطينا تلك القوة الكامنة الناتجة عن استعمال الريشة واللون المخفف فى قوة ورقة معا ، ومع ذلك فهى تعطينا الاحساس بالفضاء والغموض الناتج عن الظلال وعن طبيعة الجو الموجود فى الصورة •



شكل (٥٤) ليونيل فيننجر : **كنيسة القديسة مارى** (بالريشة والحبر) ، متحف كيرت فالنتين بنيويورك سابقا •



شــكل (٥٥) فرانشيسكو جويا : **أشخاص يسكرون** (رسم بالفرشاة) متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •

ويوجد الحبر على درجات متعددة ، كما نرى فى الرسوم التى استخدم فيها الفنان تولوز لوتريك الحبر الصينى (شكل ٤٢) فى **تأثير لاكرى أسود** ، وكذلك فى **كنيســة القديسة مارى** (شكل ٥٤) التى رسمها فيننجر ففى الصورة الأولى نجد أنفسنا ننتقل خلال مجموعة من الدرجات الظلية الرمادية الناعمة الى ظلال سوداء قوية جدا ، أما فى الصورة الأخيرة فتظهر لنا وكأن الفنان قد اختارها ليخلق الشكل ويجعل الفراغ يتخلل فيه • وتحتفظ الأشكال التى رسمها لوتريك بثباتها وشغلها للمساحة كلها ، فى حين تبعث رسوم فيننجر على الملل ، حيث تتلاشى أمام أعيننا بمجرد النظر اليها •

أما الرسوم التى استخدمت فيها الفرشـاة فتعتبـر مشـابهة تمـاما لأعمال التصوير بالزيت ، ونلاحظ ذلك فى الفن الشرقى الذى يتميز به • وقد استخدم فنانو الشرق الحبر والفرشاة مثل فنانى عصر النهضة بغرب أوروبا ، وذلك للحصــول على رسوم جميلة تمتاز بالدقة والعناية • وفى أثناء القرن السابع عشر بدأ بعض فنانى أوروبا أمثال رمبرانت باستعمال الفرشاة فى أعماله بانطلاقة جديدة واتجاه ذى جرأة قوية وكأنها مرسومة بالريشة ، ومن أمثال هؤلاء الفنانين كذلك ، الفنان الاسبانى العظيم جويا فى صورته المسماة **أشخاص يسكرون** (شكل ٥٥) ، حيث تعبر عن تأثيرات الظل والنور عن طريق ضربات أو لمسات الفرشاة ، ونلاحظ أن تكوين الجسم قد تأكد عن طـريق ابرازه من أســفل أو باســتدارة الكتف • والــواقع أن الفنـــان لم يستخدم اللون وكأنه لــون واحد متعدد الدرجـات (monochromatic) كاللون البنى المخفف أو عمل كروكى سريع يجعلنا نحدد شـخصية هـذه الصورة المرسومة بالفرشاة على أنها رسم • وفضلا عن ذلك فقد كانت بعض رسوم جويا عبارة عن كروكيات تحضيرية لمجموعة من رسومه التى تمثل الهوى والغرام المطبوعة بطريقة الحفر على النحاس •

فى هذه اللمحة القصيرة وجدنا أن بعض الرسوم قد نفذ على أنه أعمال فنية كاملة وبعضها نفــذ على أنه مجرد كروكيات ، وبعضها استخدم فى تجهيز أعمال صورت فى النهاية ، وفى تلك الأنواع الأخرى من المشغولات كالأوانى والكتب أو الأسلحة • اما الفن التشكيلى الذى سنتحدث عنه الآن ـ كالعمارة والنحت والتصوير وأنواع الطباعة المتعددة والفنون الصناعية ـ فسوف نجد أن الرسم هو الوسيلة الوحيدة التى يمكن التعبير بها ، وكذلك الرسم التخطيطى (visual plan) فلولاهما لما كان هناك وجود لمعظم المشغولات الفنية •

٤
طبيعة فن العمارة

يعتبر فن العمارة من الفنون التى لها اتجاهات اجتماعية وأسس اقتصادية • ومهما يكن تأثير جمال العمارة فينا والغرض الأساسى النفعى ؛ فقد أنشئت لتخدم غرضا جوهريا ، وسواء أكان الغرض فرديا أم جماعيا فليس من الجائز مشاهدة بناء لم يؤد غرضا نفعيا أجتماعيا ، حتى ولو الى حد ما • ونجد من ناحية أخرى أن لبعض الأشكال الفنية فى التصوير والنحت وظيفة جوهرية تمثل الاحساس الجمالى • ويتوقف استخدامها على إيقاظ الرغبة الحسية والعقلية والعاطفية المنعكسة على الفنان والمشاهد على السواء ــ وليس معنى ذلك أن فنى النحت والتصوير يعتبران أقل أهمية من فن العمارة ، فهما فى الواقع من عناصر الفن الخالصة • ومعنى ذلك أن العمارة من الوجهة الاجتماعية لها أغراض نفعية تستخدم فى حياتنا اليومية •

وقد كانت الحاجة الى الاقامة والحياة قبل كل شىء السبب الرئيسى فى اقامة الكهف فى العصور القديمة ثم الكوخ والبيت فى عصر القصور •• وكذلك أدت ضرورة الحاجة الى حفظ الموتى الى عمل مقبرة بسيطة تحت الأرض ، ثم تشييد المقابر مثل مقابر المسلمين والأهرام المشيدة قديما ، وهناك أنواع أخرى من المنشآت الضرورية تشمل أماكن الآلهة مثل المعابد والكنائس ومنشآت للحكم مثل القصور •

ونستطيع القول بأن فن العمارة عبارة عن انشاءات صنعها الانسان من مواد صلبة رتبت لتشغل مكاناً معيناً للأغراض النفعية وصممت بأسلوب فنى جميل والقصد منها هو وجود منشآت ملائمة متينة تتفق مع الاحساس الفنى • وفى هذه الحالة يدخل عنصر الراحة والشعور بالقوة الى جانب العناصر الأخرى التى سبق شرحها •

قد تستطيع تقدير صورة بمجرد الوقوف أمامها أو تقدير قطعة من النحت بمشاهدتها من جهات عديدة بالمشى حولها •• أما فى العمارة فلابد من رؤيتها من الداخل لنشعر بروعة البناء ، فبالمرور داخل المبنى نجد أنها تعطينا الاحساس بالحركة والشعور بما يشغله البناء من الفراغ والتى لا يمكن مقارنتها بالفنون الأخرى • وقد تمنحنا العمارة روح العظمة بشموخ الفراغ الذى تشغله ، ونلمس ذلك فى الكنائس القوطيـة (شكل ٢٢) ، أو الاحساس بالتوازن والقـوة عن طريق توازنها الرأسى مع الأفقى مثـل مبـانى عصر النهضـة والمبـانى الاغريقيـة (شكلا ٣٠ و ٦٢ أ) حيث نجول ببصرنا ، وتتطلع برؤوسنا ، ونمشى فى كل مكان من العمارة لنستطلع البناء

ونتفحصه • والعمارة ــ من الناحية الاجتماعية ــ اما أن تكون نفعية واما أقل استغلالا • ومن الناحية الجمالية اما أن تكون ذات أهمية واما ليست لها أهمية قط • فالمقبرة مثلا تعتبر أقل أهمية بالنسبة للاستعمال الدائم عن المنشآت السكنية أو الحكومية ، أما المبانى الأخرى المشابهة التى لها أغراض نفعية معينة مثل المخازن أو الحظائر « الجراجات » الموجودة بضواحى المدينة فتعتبر أقل أهمية من الناحية الجمالية عن المكتبات والمتاحف وغيرها •

ويمكننا التمييز بين المنشآت التى أقامها الانسان وبين تلك التى أوجدتهـا الطبيعة من مأوى الانسان والحيوان مثل الكهوف وعش الطيور ، أو مجموعة من الأشجار • ولا تعتبر هذه الأشجار أعمالا فنية نظرا لأن الانسان لم يسهم فى تخطيطها ، الا انها كانت نتيجة للمصادفة الطبيعية أو لتصرفات الحيوانات الدافعة ، كما نجد فى بعض المناطق أن الطبيعة تشمل أبنية طبيعية أو غيرها من الخامات والأساليب الطبيعية المستغلة فى البناء السهل ، ففى المناطق الحارة حيث لا توجد صعوبة فى بناء الأكواخ ، يستطيع الرجل البدائى أن يجمع غصون الأشجار وجذوع النباتات وغيرها بصفة مؤقتة • وعندما تزداد حياة الانسان المدنية تجد أنه يقوم ببناء منشآت يمكن تدميرها واعادة بنائها من جديد ، فيستخدم فيها « قوالب » الطوب المصنوعة من طمى الأنهار والمجففة تحت اشعة الشمس أو بواسطة الحريق كما يوجد فى بعض المناطق المعتدلة المناخ خامات تستخدم بأساليب معقدة جدا مثل الخشب والحجارة والطين • أما فى المناطق القطبية فيستخدم الرجل البدائى كتلا من الجليد فى البناء كما يفعل الاسكيمو •

وبازدياد المدنية ازدادت معها وسائل استخدام الخامات الموجودة مع اكتشاف خامات أخرى جديدة لها مميزات أفضل • وقد استخدمت الحجارة الضخمة فى أوج الحضارة المصرية القديمة فى بناء المقابر والمعابد والأهرام • وكذلك قام الأشوريون والبابليون بصقل أسطح الحجارة وعمل بلاط مصقول استخدم فى تغطية حوائط المعابد والقصور من الخارج • كما استخدم الاغريق الرخام حيث كانوا يقطعونه من المحاجر للأغراض الانشائية وكانوا يصنعون منه أشكالا دقيقة تستخدم كوحدات زخرفية منسقة على مساحة من الألوان البديعة (أنظر شكلى ٦٢ و ٦٢ أ) واستخدم الرومان فى بادىء الأمر « قوالب » الطوب فى البناء ، ثم قاموا بعد ذلك بتغطية المبانى بطبقة رقيقة من الرخام واستخدموا الخرسانة المسلحة أيضاً مع تغطيتها بطبقة من الخامات المختلفة •

وقامت بعد ذلك محاولات مشابهة فى الحضارات المتعاقبة لتظهر العمارة بطابع خاص ، وذلك بدقة اختيار واستخدام الخامات التى كانت محدودة مثل الخشب والحجارة وقوالب الطوب وغيرها • ونظرا لتقدم دراسة الأصول الصناعية (التكنولوجيا) فى القرن العشرين ، نجد أن المهندس المعمارى الحديث يقوم بدراسة المعادن المختلفة مثل الصلب والحديد المطاوع والنحاس الأحمر والسبائك المتعددة ، كما يلم الماماً تاماً بأنواع الحجارة مثل الألباستر والقوالب الزجاجية والصوف الزجاجى (fiberglass) وأنابيب الاضاءة « النيون » والخرسانة المسلحة وبعض الخامات الأخرى التى لم تستخدم فى البناء من قبل (أنظر منزل سافوى شكل ٣١) ومنزل توجندهات

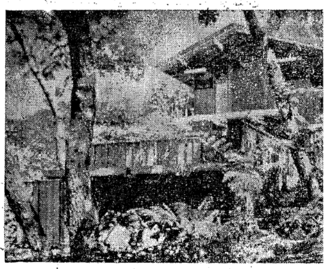
(شكل ٦٤) ومبنى آر ٠ سى ٠ اى (شكل ٥٨) ومبنى سيجرام (شكل ٧٨ أ) ومركز بحوث جنرال موتورز ببلدة ديترويت ودار الأوبرا الخاصة بمعهد ماساشوستس للتكنولوجيا ٠

أنمــاط العمارة

المباني السكنية : وتنقسم الى نوعين هامين : المنازل الخاصة والمباني السكنية الجماعية ٠ ومن مباني العصر الحديث مثل منزل سافوى ومنزل توجندهات ومنزل جونسون بكاليفورنيا (شكل ٥٦) التي تعتبر أمثلة من المساكن الخاصة ، كما يعتبر مشروع مساكن جراتيوت أورليانز للنسيج في ديترويت (شكل ٥٧) من المباني السكنية الجماعية ٠

ومن أنواع المباني الخاصة ذات التكاليف الباهظة مثل منزل سافوى ومنـزل توجندهات ، ومن القصور الصغيرة مثل قصر فارنيزى والقصور الضخمة الفنية مثل متحف اللوفر وقصر فرساى (أنظر شكلى ١٥٥ ، ١٥٦) ٠

المباني الجنائزية والنصب التذكارية : وتشتمل على المباني الجنائزية والنصب التذكارية كالأهرام عند المصريين القدماء ، ومقبرة جرانت بمدينة نيويورك ، وتمثال لينكولن بواشنطون م ٠ ك ، ومعبد البانثيون بباريس ٠ وقد أنشئت مقبرة جرانت لتكون مقبرة وتمثالا معا ٠ أما تمثال لينكولن فانه يعتبر تمثالا تذكاريا فقط ٠ ولهذين

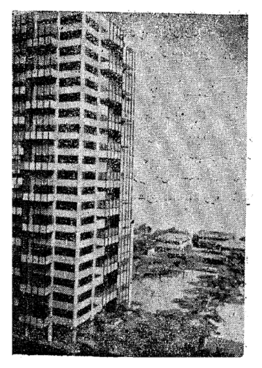


شكل (٥٦) هارويل هـ ٠ هاريس : منزل رالف جونسون (١٩٥١) ٠ لوس أنجليس ، كاليفورنيا ٠

النوعين المتشابهين من المباني فائدة اجتماعية حيث تمثل عظمة الأمة وتمجد رجال الدولة العظام ، ويوجد على واجهة البانثيون لوحة للشرف محفورة بكلمات التمجيد لرجال الدولة العظام .

وتتميز بعض النصب التذكارية بالزخارف المتدلية أو بالطوابق المحددة بالخطوط وخصوصاً اذا كانت هذه النصب تحوى أو تشغل فراغا من أى نوع مثل قوس النصر الذى يرمز الى هزيمة الرومان وقوس تيتوس (شكل ١٦٤) وتحتوى هذه النصب على فراغ له غرض تذكارى ونفعى . كما يوجد نوع آخر من النصب التذكارية مثل المسلة أو العمود التذكارى التى تمثل ذكرى أعمال أحد الشخصيات العظيمة . مثل عمود فيندوم لنابليون بباريس أو عمود تراجان بروما ، وقد صمم هذا النصب الأخير ليدفن فى قاعدته جثمان تراجان .

المباني الدينية : تعتبر المعابد الدينية من الفنون المعمارية التى لها أهمية كبرى . وقد بدأ الأهتمام بهذه المعابد منذ أن عرف الانسان البدائى والانسان المعاصر الديانة . ومن أمثلة المعابد التى بنيت فى أوروبا معابد الديانة المسيحية الأولى (شكل ١٧٨) والمعابد البيزنطية (شكل ٦٨) والمعابد الرومانيسكية (شكل ١٩٠) والمعابد القوطية (شكل ٢٢) والباروك (شكل ٢١٤) وبعض الكنائس المسيحية الأخرى ومن ضمنها



شكل (٥٧) جيروين و ياماساكى و ستوموروف : مشروع اسكان من مشروع تعمير جراتيوت ـ أورليانز ، ديترويت ميتشجان . (تصوير لينس آرت ، ديترويت)

الكنائس المعاصرة التي بنيت في العصر الحديث • كما توجد المعابد الشرقية كمعبد هوريوجي في بلدة نارا باليابان (شكل ٢٣) والمعابد الوثنية مثل معبد البارثينون (شكل ٦٢) كما توجد أيضاً المعابد اليهودية ، ومعابد البوذيين ، وجوامع المسلمين ، ومركز البيوت الافريقية للعبادة ، ومعابد سكان المحيط ، ومعابد سكان المكسيك المستعمرة قديما وسكان المايا وانكا وبلاد وسط جنوب أمريكا •

مباني الحكومة والمنشآت التجارية : وتشمل المباني الحكومية أنواعا متعددة منها المباني القديمة والمباني المعاصرة ، وفي العهد الاغريقي القديم كان يشيد مبنى المالية ومجلس البلدية في ميدان وسط المدينة • وفي روما شيدت البازيلكا والنصب التذكارى أو الأعمدة والمحاكم ، وبانتعاش المدينة في ابان عصر النهضة أصبحت « صالات البورصة » تأخذ مكانة هامة لاجتماعات رجال الأعمال • وفي الوقت نفسه أصبح القصر يستخدم كمكان بارز للسكن والاقامة ويتميز بطابع خاص • ويعتبر قصر فرساى الذي سبق ذكره هو المقر الرسمي للحكومة الفرنسية كما كان يستخدم أيضاً كمقر للملك لويس الرابع عشر •

وبتطور المجتمع الديمقراطي الحديث اتخذت المباني الحكومية طابعا جديدا مثل مبنى البرلمان والمحاكم والوزارات والوحدات المجمعة والسجون والمستشفيات وبعض المنشآت الأخرى الحكومية ، أو شبه الحكومية وكذلك المدارس والمسارح والمتاحف حيث فتحت الآن للجمهور • كما لعبت عمارة المتاحف والمسارح دورا هاما في هذا التغيير وتتمثل هذه الاتجاهات الجديدة في دار الأوبرا الفرنسية الكوميدية بباريس ، والمتحف البريطاني بلندن ومتحف الفن الحديث و « صالة » كارنيجي بنيويورك ، وقاعة سان جولج بليفربول • وتعتبر هذه المنشآت في الوقت الحاضر منشآت عامة لغرض خدمة الشعب وكانت من قبل وفي ظل الحكومات السابقة محدودة الفائدة بالنسبة للجمهور •

وقد أنشئت في العصور القديمة مبان للخدمات العامه أيضاً ، وتعطينا حياة الاغريق والرومان صورة لانتشار هذا النوع من المباني مثل ملاعب الاغريق ، وكذا المسارح « وصالات » الموسيقى ، والمكاتب العامه ، كما استخدم الرومان المسارح الدائرية والملاعب والحمامات العامة والمسارح العادية ، والبازيلكا • وقد انتقل الينا هذا النوع من المنشآت العامة في عصرنا هذا بصورة ما بعد اضافة بعض التحسينات والتطورات المعمارية الحديثة اليها •

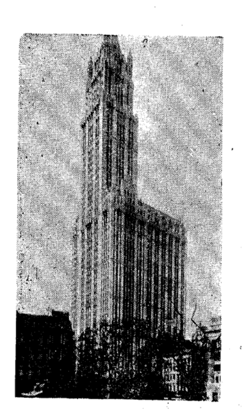
وقد ساعد العصر الحديث على وجود مجموعة من المرافق العامة وهي في الواقع منشآت تجارية لعبت دورا خاصا بالنسبة لعالمنا التجارى ، ومن بين هذه المنشآت (مبنى الاتصال التليفوني بنيويورك) ومراكز الراديو والتليفزيون (كمبنى آر•سى•اى شكل ٥٨ ومبنى دار الاذاعة بلندن) وكذا مبنى الاتصالات التليفونية المحلية والخارجية • وتعتبر مراكز الشؤون العامة ، وكلها من المباني الضخمة الحديثة للشئون التجارية التي لها طابع خاص • ومن الأنواع الأخرى المتكاملة الناتجة عن تطور وسائل النقل الحديثة هي محطات السكة الحديد ، ومحطات المترو (subway) والمطارات والموانى

وأحواض بناء السفن حيث تتميز كل منها بمشكلاتها الاستعمالية ، ونوع تصميمها الناتج عن هذا الاستعمال •

وتتضمن المنشآت التجارية ، المكاتب والمخازن ومراكز التسويق والأسواق والبنوك ومبنى تبادل السلع ومبنى المعارض - وخصوصا (المعارض المحلية أو المعارض الدولية) • وتصنع الخامات المستخدمة فى مثل هذه المنشآت فى المصانع المختلفة حيث تعتبر منشآت صناعية أكثر منها تجارية ، وتختلف فى تكوينها ونوع العمل الذى بنيت من أجله • وهناك بعض المصانع التى لها مشكلات تؤثر فى التصميم مثل الوقاية • ونجد فى بعضها مشكلات الخامات الثقيلة ، وثقل الأجزاء من مكان الى آخر (مثل نظام الانتاج بطريقة السيور المتنقلة) ، وكذلك التخلص من الأشياء المستهلكة ، وعدد كبير من العناصر العملية الأخرى التى تؤثر تأثيرا فعالا فى الشكل النهائى للمبنى • وبينما يحتوى المبنى البسيط الخاص بالمكاتب على ادارة للشئون العامة والمبيعات لمختلف الآلاف من المنتجات ، نجد أن المصانع التى تنتج هذه المنتجات قد تحتاج الى الآلاف من التفاصيل لمختلف التصميم ، وذلك طبقا لطبيعة نوع المشكلات الانتاجية (انظر الفن الصناعى الباب ٩) •



شكل (٥٨) مبنى آر• سى• اى (١٩٣٢)•
مركز روكفلر ، نيويورك •



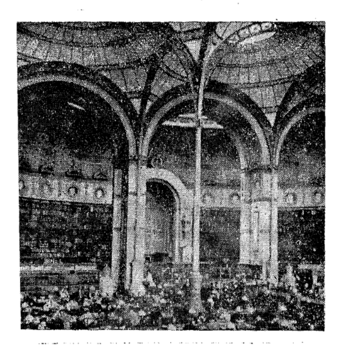
شكل (٥٩) كاس جيلبرت : مبنى وولورث (١٩١٠ - ١٩١٣) • نيويورك •

الاحتياجات الجديدة في العصور الحديثة : فى الواقع أن وظيفة العمارة فى المجتمع الحديث لم تكن بسيطة تبعث على الارتياح كما كانت فى الماضى • ومنذ فترة طويلة ـ أى فى نهاية القـــرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ـ استكمل تخطيط المبانى الحكومية وشبه الحكومية حيث اتبعت فيهـــا عناصر التصميم القديمه مثـــل تمثال لينكولن ، وبعض المتاحف المختلفة واقتبست خطوطها الخارجية وزخارفها من مبانى عصر النهضة ومبانى القرون الوسطى ـ من عهود أخرى • وقد كان الاقتباس ممكنا خصوصا وأن الغرض الاستعمالى لهذه المبانى لم يختلف كثيرا عن تلك المبانى التى تمت فى العصور القديمة • وقد ظهر طابع الاقتباس من هذه المبانى القـــديمة على بعض المتـاحف مثل متحف اللوفر الذى كان قصرا ملكيا من قبـــل أو الاقتباس من المبانى الرسمية التى شيدت فى القرن التاسع عشر • أما التماثيل التذكارية فهى كالمنشآت الأخرى المماثلة اتخذت طابع العظمة الموجودة فى العمارة القديمة حيث حملت لواء الماضى وتقديره الذى لا يمكن تأكيده الا بالأساليب العظيمة القديمـــة •

ومع بداية القرن العشرين ، ازداد الاقبال على انشاء أنواع جـديدة من المبانى لتتفق والاحتياجات الاجتماعية والاقتصادية التى أصبحت أمراً ضروريا وبالرغم من اتباع الأساليب القديمة فى البناء ، فقد عملت بعض التغييرات تبعا للغرض الاستعمالى للبناء والمعنى التعبيرى لهذا الاستعمال (انظر مبنى وولورث شكل ٥٩ الذى أنشىء عام ١٩١٣ حيث تأثر بعمارة القرون الوسطى) • ونظرا لعدم توافر الاحتياجات الجديدة فى التخطيط القديم نجد أن العمارة قـد اتجهت الى ايجاد أشكال مبسطة جـديدة • ولنسأل مثلا كيف كان الانسان يقيم المصنع أو المسكن ليستوعب ذلك العـدد المتزايد من العمال الوافدين من البلاد الأخرى الذين يشكلون مدنا ضخمة فى عصرنا الحالى؟ هل كان فى الامكان حل هذه المشكلات باتباع نفس أسلوب المبانى الحكومية القديمة والمبانى السكنية التى كانت موجودة فى القرن الثامن عشر ؟ فالواضح تماما أنه لم يكـــن من المستطاع حل هذه المشكلات منذ البدايه الا عن طريق المهندسين الذين سـاعدوا على ازالة العقبات الجـديدة بدلا من المعماريين الذين درسوا النظم الأكاديمية •

وبمرور الزمن عدلت هـذه الأســاليب العملية عن طريق التصميم وتمت فترة الانتقال ونهضت التعاليم الجمالية الحديثة فى الفن المعمارى كما حدث فى فنى التصوير والنحت • وقد كان قانون « الشكل يتبع الوظيفة » هو الهدف الذى أتبعه مهندس العمـارة بأمريكـا حيث ابتـكر هـذا القـانون المهندس المعمـارى لويس سوليفان (أستاذ المهندس المعمارى العظيم فرانك لويد رايت) فى أوائل القرن العشرين • وأخيرا بعد نهاية الحرب العالمية الأولى ظهرت عقائد عدة جديدة وانتشرت ، كالتى عبر عنهـــا المهندس المعمارى السويسرى لكربوزييه ، وهو أن المبنى ينبغى أن يكون « جهـازا للاقامة والسكن » •

وهناك قاعدتان هامتان تتضمنهما العمارة الحديثة : أولا ينبغى أن تظهر العمارة بالصورة التى صممت من أجلها • ثانيا : يجب أن تستخدم الخامات طبقـــا لخواصها وليست طبقا لخامـات أخرى • وقد انعكست القاعدة الأولى حيـــث تظهر فيها محطة السكة الحديدية وكأنها كنيسة كما يظهر مبنى المحكمة وكأنه احدى قلاع القـــرون



شكل (٦٠) هـ • لابروست : منظر داخلى لمكتبة القديسة جينيفييف ، باريس •

الوسطى • ويمثل البنك الحديث أحد المعابد الاغريقية • ومن الواضح تماما أن المبانى لم تتناسب والغرض الذى كان مفروضا أن تبنى من أجله •

أما القاعدة الثانية فنراها تنعكس أيضا فى النظام الداخلى لمكتبة القديسة جينيفييف بباريس (شكل ٦٠) ، فنجد أن الأعمدة المصنوعة من الزهر وأقواس العقـد المزينة بزخارف عصر النهضة عبارة عن تقليد لذلك النظام الداخلى القديم بعقوده الحجرية ، وهذا يفسر عدم استغلال الخامات استغلالا سليما • ومن هذه الأمثلة نجد أن المعماريين قـد اتبعوا بحذر وعناية نفس الأساليب التى كانت متبعة فى الطرز القديمة عند بناء محطات السكة الحديد والبنوك والمحاكم بدلا من المحاولة فى تطوير الطرز المعبرة عن الاحتياجات الجديدة • ففى المكتبة استخدم المعمارى المسبوكات الحديدية ذات الخواص المعينة التى صنعت خصيصا له • وبدلا من تهذيب هذه الخامات استخدم الحديد ليحل محـل الحجارة •

الخـــامات واستعمالاتها

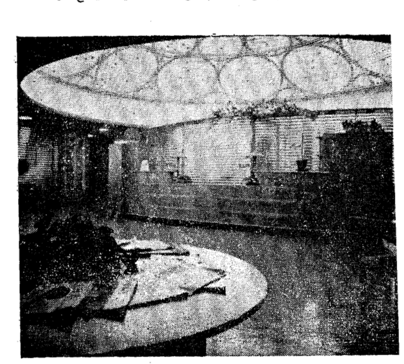
تتدرج أنواع الخـــامات المعمارية من النوع البـدائى جدا الى نوع من الخامات المعقدة والحديثة • وضمن مجموعة الخامات البدائية الثلج والجليد والجلد وربما الأقمشة ، أما الخامات الأرقى قليلا فهى الطوب والمونة ، مستخدمين معاً أو منفصلين • ومن

الخامات البسيطة الشائعة الاستعمال الخشب وخصوصا فى البـــلاد الاسكنديناقية وروسيا وانجلترا وقد استعيض منذ فترة عن الخشب الذى كان يستخدم فى بداية الحضارة بخامات غنية أكثر دقة من حيث الأداء مثل الرخام الذى يشاهد فى معـابد الاغريق القديمة ٠

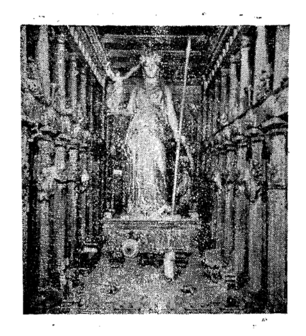
وللحجارة بأشكالها المتعددة تاريخ طويل ، اما الخرسانة ولو ان الرومان قد استخدموها فى بادىء الأمر ، الا أنها اختفت لمدة طويلة ثم أعيد استخدامها خلال القرن التاسع عشر على شكل خرسانة مسلحة ٠ وقد استخدمت المعادن فى العمارة فى منتصف القرن التاسع عشر متدرجا من الحديد الزهر الى الحديد المطاوع والصلب وتدرج من استخدامه فى أغراض بسيطة الى استخدامه على نطاق واسع أساسى حيث يستخدم حاليا مع الخرسانة كدعامة انشائية لمعظم المبانى الضخمة ٠

والزجـاج (النـوع الشفـاف ونصـف الشفـاف) والأنابيـب الزجاجيـة ، والقالب الزجاجى ، والزجاج ذا البريق ، والزجاج المشكل بالحرارة ، وقالب الزجاج الملون ، والزجاج المغطى بطبقة من الألمونيوم ، وكذا البلاستيك الزجاجى (كالمستخدم فى الحواجز) تعتبـر ضـمن ثـروة الخـامات الحـديثة التى استخدمها المعماريون المعاصرون فى الأغراض الزخرفية والانشائية ٠ وقد كانت بعض هـذه الخـامات التى استخدمت حديثا شائعة الاستعمال قديماً مثل الخرسانة والخشب والزجاج وقالب الطوب والحجارة ٠ ومع ذلك فقد أضيف الى الخامات المستعملة قديماً معنى جديد باسـتخدامها مشتركة مع الخـامات الأخرى الجـديدة التى ذكرناها ، مثـل استخدام البرونز ، والزجاج ، والخرسانة فى منزل سافوى (شكل ٧٨ أ) ٠

وقد طرأ فى الوقت نفسه اختلاف جديد عجيب على الخامات القديمة ذات ألوان وملمس وتراكيب لم نرها من قبل ؛ فالزجاج مثلا باستخدامه القديم والسماح لمرور الضوء من خلاله يمكن الآن تصنيعه ليمنع مرور الاشعاعات الضوئية والحرارة ٠ كما



(٦١) فرانك لويد رايت : غرفة استقبال فى مركز البحـوث والادارة لشركة جونسون واكس ٠ راسين ، ويسكونسن ٠ الصورة بتصريح من س ٠ س ٠ جونسـون وولده ٠



شكل (٦٢) نموذج لمعبد البارثينون ، بعد ترميمه • منظر داخلى • متحف المتروبوليتان للفن ، نيويورك •

أن الخرسانة المسلحة قد استخدمت على نطاق واسع باضافة الحديد والصلب لتسليح داخلى وخارجى • واستبدلت أيضـا قوالب الطـوب بقـوالب من الزجاج والأنابيب الزجاجية ، وتقوم أيضا بمهمة السماح للضوء بالمرور من خلالها • وكما هى الحال فى مركز البحوث والشؤون العامة الخاص بشركة جونسون واكس (شكل ٦١) نجـد أن الحجارة لم تستخدم فيه لأهميتها القديمة فى البناء فحسب ، بل اسـتخدمت أيضا كزخرفة داخلية ، أو فى أعمال أخرى •

وقد تحرر المعمارى الحديث بوجه عام من القيود القديمة ، ولم يعد يخضع للنظم الأكاديمية أو بما فى الكتب من نصوص تشتمل على استعمالات محدودة للخامة كما كانت الحال مع المعماريين السالفين •

وسائل استخدام الخامات القديمة والحديثة : تنقسـم الخـامات المستخدمة فى العمارة بامكانياتها المحدودة وأغراضها المستعملة الى نوعين : منها الوسائل القديمة والوسائل الحديثة • وقد كانت وسائل استخدام هذه الخامات بصفة عامة محدودة جدا بالنسبة لوجود نوع معين من الخامات التى تقيد المعمارى من اتمام ما يراه صالحاً من الخامات المستخدمة فى تدعيم البناء ومقاومته للحرائق وارتفاع السقف والطريقة التى أتبعت فى اقامة الأسقف فى الفراغ الهائل الداخلى لمعبد البارثينون الرسمى (شكل ٦٢) تعتمد أساساً على تكوين شرائح الرخام المثبتة فى وضع أفقى ومتقاطعة مع الحوائط العمودية الطويلة جدا • ويحتوى الرخام مثل أنواع الحجارة الأخرى ،

على بلورات كما أنه ثقيل الوزن • وعند استخدامه فى ذلك الوضع الأفقى لمثل هذا السقف العريض قد يتسبب كسره عند نقطة معينة نتيجة لثقل وزنه ، ولهذا السبب نجد أن ردهات معبد البارثينون ضيقة نسبيا •

ومن ناحية أخرى فان للمداد الخشبى صلابة عود ومرونة ، وهو لذلك يعالج هذا النقص الا أن للخشب أطوالا محدودة ، وما هو أهم من ذلك قابليته للحريق • وقد ثبت من استعمال الخشب والطوب فى المبانى السكنية البسيطة أنها خامات عملية رخيصة التكاليف على مر السنين •

ونظرا لقلة وجود الخشب فى بعض البلاد ، خصوصاً فى الشرق الأوسط ، كان الطوب هو المادة المفضلة فى أعمال البناء لفترة طويلة • وتعتبر أنواع الطوب المختلفة سواء أكانت مجففة فى الشمس أم تم حريقها فى الأفران ، سهلة ورخيصة بالنسبة لاقامة الحوائط فى البناء وذلك بوضع صفوف منتظمة منه بعضها فوق بعض • وطبيعة هذه الخامة بقوالبها الصغيرة تجعل من الممكن اقامة سقف أفقى كما يحدث بشرائح الرخام أو العروق الخشبية • ولهذا السبب استخدم سكان الشرق الأوسط العقد وهو عبارة عن مجموعة من الأقواس تثبت معــا على غطــاء واق (أنظــر شــكل ١٩٠) وعلى شكل قباب نصف كروية (**أنظر جامع أيا صوفيا** شكل ٦٨) •

وتعتبر الحجارة أقوى من الطوب اذ تعيش لفترة أطول كما تساعد على أقامة الأبنية الأثرية الهامة التى تعيش دهورا كمعبد البارثينون (أنظر الى منظر المعبد الخارجى شكل ٦٢ أ) وكنائس القرون الوسطى (شكل ٢٢) ثم قصــور عصر النهضة وفترة ما بعد عصر النهضة (أنظر شكل ١٥٥) وبالنسبة لهذه الأنواع من العمارة التى توجد بها أسقف عريضة يستخدم فيها نظام العقد ما لم يرغب المعمارى فى استعمال دعامات أو أعمدة وسط مساحة الأرضية ليرفع بها السقف •



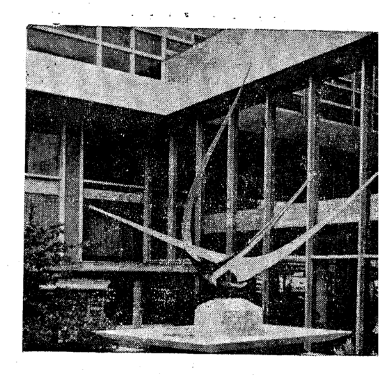
شكل (٦٢ أ) معبد البارثينون • منظر من الشمال الغربى • أثينا •

والصلب من الخامات التى ظهرت فى عهد الثورة المعمارية الحديثة حيث يستعمل بكثرة فى جميع أنواع المبانى وبه يستطيع المعمارى التغلب على مشكلات امكانيات الثقل والفراغ (قوة الثقل) للخامات القديمة • وعن طريق قوة الشد وبرشمة كمرة من الصلب بأخرى يستطيع اقامة سقف أكثر اتساعا مع ضمان عامل الأمان لهذا السقف دون أى صعوبة • وعلاوة على ذلك فهو يستطيع اقامة مبان مرتفعة جدا لم تكن تنفذ من قبل (أنظر مبنى آر • سى • اى شكل ٥٨) وفى الكنيسة الرومانسيكية مثلا (أنظر شكل ١٩٠) نجد أن ارتفاع المبنى قد دعم باقامة حوائط خارجية سميكة الا أن امكانيات هذا السمك المحدودة لم تجعله مضمونا فى البناء •

وقد ازدادت هذه الامكانيات فى الكنائس القوطية (شكل ٢٢) عن طريق نظام دل على المهارة وهو اندفاع وتضاد مراكز الثقل ، وبذلك كان من السهل زيادة عرض وارتفاع المبانى • ومع ذلك فقد كانت هناك نقطة هامة وهى أن هذا النظام لم يكن مأمونا فى رفع منسوب المبانى ، والسبب أولا هو أن الأساس لم يكن متينا للغاية ، وثانيا ، أن العقود أصبحت ثقيلة جدا لدرجة أن وزنها كان كفيلا بتصدع المبانى بالرغم من النظام الدقيق الذى أتبع فى البناء • وباستخدام الصلب أمكن انشاء أنواع جديدة من العمارة وعن طريق ربط الأسياخ الحديدية بعضها ببعض فى أوضاع رأسية وأفقية بأسلوب قوى ومرن يمكن تدعيم ثقل الأرضية والسقف ، بينما تقل أهمية اقامة الحوائط بالنسبة للفراغ الداخلى ويصبح سمك الحوائط واحدا فى كل الاتجاهات ، وكلاهما سهل البناء رخيص التكاليف •

وفى الوقت الذى يعتبر فيه الهيكل الحديدى أساسا ضروريا بالنسبة لناطحات السحاب التى تستخدم كمكاتب وشقق سكنية أو «لوكاندات» ، نجد أن الخرسانة المسلحة أكثر تناسبا فى اقامة المنشآت الصناعية مثل دعائم الجسور « الكبارى » ومحطات القوى الكهربية ، والمصانع والخزانات •• وللخرسانة المسلحة صفتان هما تحمل الضغط المزدوج (مقاومة التصدع) وقوة الشد • ويمكن صب الخرسانة بالشكل المطلوب وعند جفافها نجد أنها تتحمل أعلى نسبة من الضغط ، ويساعد وجود الأسياخ الحديدية المستعملة فى تسليح الخرسانة على تحمـل الصـــدمات والتصدعات الأفقية والعمودية • وبالنسبة لانشاء الجسور « الكبارى » يحمل الثقل الأكبر فى المنشآت الحديدية مجزأ على كعوب من الخرسانة • وهذا التسليح الحديدى يساعد على اهتزاز الجسر « الكوبرى » دون أى خطورة أثناء هبوب الرياح • أما فى ناطحات السحاب مثل مبنى آر • سى • اى (شكل ٥٨) فيجب أن تتحمل الأساسات الخرسانية للمبنى ثقل ضغط البناء كله ، وكذلك التصدع الناتج عن الاهتزازات الجانبية التى تسببها الرياح المرتفعـــة •

وفضلا عن وجود الهيكل الحديدى والأساس الخرسانى نجد أنه يوجد عنصر آخر قد يساعد على انشاء مثل هذه الناطحات الضخمة فى عصرنا الحالى وهو استخدام المصعد ذى السرعة الجبارة نتيجة الاختراع وتطور وسائل الكهرباء ، ولولاه لما أمكن استخدام عدة طوابق فى المبنى ، لأصبحت عديمة النفع • وفى الفترة التى أنشئت فيها المبانى الصغيرة المكونة من عشرة طوابق أو أكثر قليلا كان فى الامكان استخدام



شكل (٦٣) تابارو ستوجوفسكى : لوكاندة هيلتون ـ ستاتلر ، دالاس ، تكساس • النحت عمل جوزيه دى ريفيرا : **تكوين** (١٩٥٥) •

المصعد الهيدروليكى حيث كان شكله غير مقبول مطلقا ، الا أن وجوده كان يعتبر **تقدماً** عظيماً فى ذلك الوقت •

وقد كان عامل السرعة والأمان من العوامل الهامة لنقل السكان من طابق الى آخر فى العمارات الضخمة مثل ناطحات السحاب التى أنشئت لأول مرة بشيكاجو ونيويورك ، وقد توافرت هذه العوامل فى المصاعد الجديدة ذات السرعة الأتوماتيكية العظيمة •

ومن المخترعات التى نجدها فى الانشاءات الحديثة ـ وخصوصا ناطحات السحاب والمبانى الأخرى الموجودة فى كل مكان ـ هو الزجاج ، حيث ازداد استخدامه فى معظم الواجهات مع الخامات الأخرى بدلا من الحوائط السميكة • وقد بدا ذلك واضحا فى مبنى آر • سى • اى ومبنى هيئة توفير رؤوس الأموال بفيلادلفيا • كما نجد ذلك التأثير واضحا أيضاً فى المبانى الصغيرة مثل منزل سافوى (شكل ٣١) وواجهة حديقة منزل توجندهات (شكل ٦٤ ، ٦٤ أ) ، كما استخدم الزجاج حديثا على نطاق واسع فى ناطحات السحاب والمبانى السكنية مثل مبنى لوكاندة هيلتون ـ ستاتلر (بدالاس ١٩٥٥ ، شكل ٦٣) ومبنى سكرتيرية الأمم المتحدة بنيويورك (شكل ٦٥) حيث نجد أن الزجاج الأخضر المقاوم للحرارة هو الطابع المتغلب الذى يمكن ملاحظته فى المنظر الخارجى لمبنى السكرتيرية الرشيق والذى ساعد على الحد من تأثير الخطوط الرأسية والأفقية للمبنى •

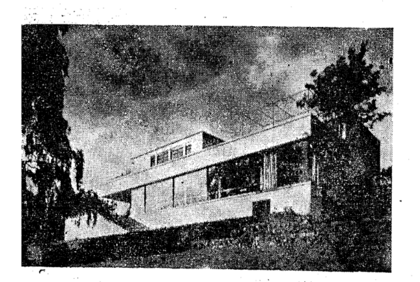
ومن العوامل الهامة الأخرى التى تساعد على انشاء المبانى الضخمة المرتفعة (بجانب الصلب والخرسانة المسلحة والكهرباء والمصاعد الكهربية السريعة) منزل الانتاج

على نطاق واسع • فالمقدرة على انتاج هذه العناصر بنظام الانتاج الكمى مثل الكمرات الحديدية والأسياخ وشرائح الألمنيوم والألواح الزجاجية الضخمة والخامات الأخـرى الضرورية تعتبر فى حد ذاتها ضرورية جدا فى منشآتنا الحديثة •

عناصـــر البنـــاء

بجانب دراسة الخامات المستخدمة فى البناء ، قمنا أيضاً بدراسة بعض عناصر الانشاءات المعمارية مثل الحـوائط والأعمـدة (الدعامات) و « الكمرات » والفتحات (الشبابيك والأبواب)وأغطية الأسقف والأقواس والعقود والقباب ثم الهياكل الحديدية وقد تجاوبت هذه الخامات والعناصر الانشائية بشـكل واضح مع الغرض الوظيفى العملى لكل عملية بناء • وبالنسبة لهذه العوامل الثلاثة (وهى وظيفة البناء ، الخامات والعناصر الانشائية) نجد انه يجب علينا أن نضيف اليها عنصرا آخر وهو عنصر التصميم أو التخطيط لتستكمل الأجهزة اللازمة للبناء • ويساعد هذا التصميم أو التخطيط المعمارى على ربط تقسيم البناء بالعمليات الانشائية والتى ترتبط بدورها بالفراغات المختلفة للبناء ، ثم ربط هذه الفراغات بالمبنى أو الحوائط وزخارفها •

الحائط : سبق أن تحدثنا باختصار عن الحائط الذى يستعمل كحاجز ، والحائط الشامل • وبما أن الحائط عنصر معمارى فانه قد يختلف فى السمك وفى الأبعاد وفى الشكل (المنحنى والمستقيم والمقوس) وقد يختلف أيضاً فى التشطيب وفى حالة التقســيم وفى وظيفتــه الأساســية والتــأثير والغرض الجمالى • وفى بعض الطرز المعمارية ، يعتبر الحائط له أهميته الكبيرة عن غيرها من الطرز ، سواء أكان هذا الحائط للغرض الزخرفى أم للغرض الاستعمالى • ويمكننا مقارنة كنيسة باتسى (شكل ٣٠) بالمبانى الحديثة كمنزل سافوى (شكل ٣١) ـ فنجد فى الكنيسة أن الحائط الوهمى

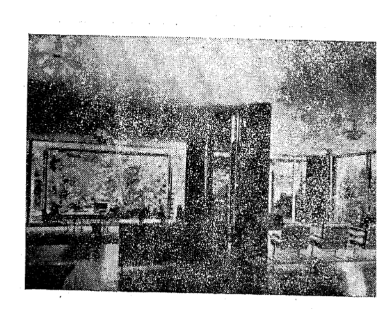


شكل (٦٤) مييس فان ديرروه : منزل توجنـــدهات (١٩٣٠) واجهة الحـــديقة برنو ، تشكوسلوفاكيا •

مجرد مساحة وضعت عليها الزخارف ، وليس لهذه المساحة غرض وظيفى • اما فى الفيلا فالحائط يستخدم مرة كحاجز وأخرى كمساحة حرة دون استخدام أى نوع من الزخارف ، وفضلا عن ذلك فهى تعتبر أكثر شفافية فى النوع والتأثير • ولو أن هذا الحائط يحدد الفراغات الداخلية بالاحساس الطبيعى الا أنه نظرا لشفافيته يسمح بالرؤية الواضحة من الداخل الى خارج المبنى وبالعكس • وقد تأثرت بعض المبانى التى أنشئت فيما بعد بوجهة النظر هذه من ضمنها مثلا منزل فيليب جونسون فى نيو كانان بكونتيكت •

كما أن الحائط له أهمية كبيرة أيضا فى بعض الطرز المعمارية كعنصر أو أداة للتحمل ، وذلك للأغراض الوظيفية ، ونرى ذلك فى العمارة الرومانسك (شكل ١٩٠) والعمارة المصرية القديمة وعصر النهضة (شكل ١٥٥) وفى بعض الطرز الأخرى القديمة حيث نجد الحوائط فيها عبارة عن البناء نفسه قائمة بذاتها ومحملا عليها الأسقف أيضا • وتعتبر هذه الحوائط أقل أهمية بكثير فى العمارة القوطية (شكل ١٤)وفى معظم المبانى الحديثة كما فى (شكل ٦٤) • وتتضمنه العمارة الحديثة كوسيلة فى البناء حيث يستخدم فيها الحائط الزجاجى والغرض منه خلق الروابط المنتظمة بين داخل وخارج المبنى ، بدلا من استخدامه لتثبيت الشبابيك والأبواب ، أو يستعمل كحاجز أو مساحة لوضع الزخارف عليها • ويحمل الثقل بعد ذلك على اطار من الحديد مثبت بها الحوائط وكأنها ستارة متدلية •

وقد اختفت الزخرفة بأسلوبها القديم من العمارة الحديثة التى تعتمد على مُلمس ولون الحوائط وعلى بعض العناصر المماثلة المستخدمة فى أعمال الديكور • ولذلك فالمساحات الكبيرة المختلفة التى نجدها فى تصميم منزل سافوى ذات الألوان الأزرق والأحمر والأخضر تقوم بمهمة الزخارف التى نراها فى المبانى القديمة مثل كنيسة باتسى •



شكل (٦٤ أ) مييس فان دير روه : منزل توجندهات (١٩٣٠) ، حجرة المعيشة (الجلوس) برنو ، تشيكوسلوفاكيا •

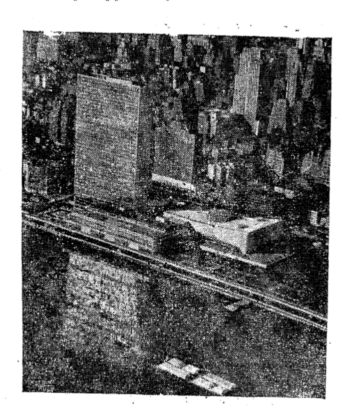
وبالاضافة الى نوع الحائط الحديث المحدود ، ونظرا لاستخدامه كحاجز شفاف بين داخل وخارج المبنى ، نجد أنه يستخدم أيضا كحاجز متحرك كما نرى ذلك فى العمارة اليابانية فقط • وليست هذه الحوائط اليابانية الشفافة خاصة لمرور الضوء من خلالها فحسب ، بل لأنها قابلة للحركة أيضا لتسمح بمرور الضوء والهواء معا فتجعل الحديقة والمنزل كجزء من نفس مساحة الفراغ • ولذا نرى أنه قد تمت وسائل جديدة فى العمارة الغربية المعاصرة فى كل من الحوائط الداخلية والخارجية •

وفى بعض المبانى مثل منزل توجندهات (شكل ١٦٤ أ) لم يكن من الضرورى اقامة الحوائط فى جميع الجوانب لتحديد المساحات • وقد يكون الحائط جزءا من عرض الحجرة أو جزءا ممتدا الى أعلى حتى يلمس السقف • ويتجنب المعمارى أحيانا أن يقطع الفراغ الحر الممتد والذى يرى أنه أساسى ، حيث يسمح للساكن بالتنقل بحرية داخل فراغ منتظم ــ يتنقل فيه بجسمه ونظره ــ من غرفة الى أخرى ، ثم ينتقل به نهائيا خارج المبنى حيث يرى النوافذ الكبيرة التى تقوم بوظيفتها المحددة • ويمكن نقل هذه الحوائط الداخلية غير المكتملة أحياناً من مكان لآخر ، فتعطى داخل المبنى جــوا له أهمية من المرونة ، ويمكن تغيير أوضاعه طبقاً لاحتياجات الأسرة •

وقد تطلب وجود الحوائط الخارجية فى المناطق الحارة تغيرا جديدا فصنعت من « الشيش » المتحرك الذى يشبه الى حدما ستائر الشيش بفينيسيا ويمكن تنفيذها بطرق مختلفة لضمان القاء توزيع الظل حسب الحاجة اليه فى أثناء النهار •

النوافذ والأبواب : هناك نوعان أساسيان من النوافذ والأبواب ، الغرض منها جميعا هو السماح بمرور الضوء والهواء المستمر من خلالهما لدخول السكان داخل المبنى • وقد تحتاج المناطق المختلفة والأغراض الاستعمالية بطبيعة الحال الى أنواع متعددة من النوافذ والأبواب ، حتى فى العمارة القديمة • وقد كان واضحا بالنسبة للمبانى الموجودة بالشمال وجود فتحات تسمح بمرور الضوء ، فى حين كان من المفضل تجنب أشعة الشمس فى المبانى الموجودة بالجنوب • ومن أمثلة الكنائس الموجودة بالشمال الكاتدرائيات القوطية بشمال فرنسا (أنظر شكل ١٤) وكان المقصود فى بنائها السماح بمرور أكبر كمية ممكنة من الضوء على عكس الكنائس الايطالية والاسبانية المظلمة الرطبة •

ومما يدعو الى الدهشة فى التاريخ المعمارى بالنسبة للنوافذ زيادة استعمالها حتى فى العصر الحديث ، وذلك لزيادة العناية بالراحة والصحة والقدرة على العمل • ولنرى مدى ما توصلنا اليه حتى نستطيع أن نقارن بين البيت الأمريكى فى القرن الثامن عشر مثل القصر الملكى بميدفورد ، ماساشوستس (أنظر شكل ١٧٢) وبين المبنى الاقتصادى فى القرن العشرين مثل منزل سافوى من تصميم لكربوزييه (شكل ٣١) ويستخدم الزجاج الآن بكثرة فى معظم المصانع والعمارات السكنية والمدارس والمحلات والمبانى الأخرى حيث يجعل الناس المشتغلين والمقيمين بهذه المساكن أكثر سعادة وحيوية • ونستطيع أن ندرك مدى الانفعالات التى تنعكس على العامل الذى يشتغل



شكل (٦٥) مبنى الأمم المتحدة (مبانى السكرتيرية والمؤتمرات والجمعية العمومية) نيويورك ٠

فى مصنع بدون نوافذ ، تجد أنه يختلف عن ذلك العامل الذى يشتغل فى مصنع له نوافذ زجاجية يشاهد من خلالها المناظر الخارجية التى تعطيه الاحساس المتواصل بسهولة الحياة ٠ وقد وجد بالتجربة العملية أن هذا العامل الأخير أكثر قدرة على العمل ٠ فهو ينتج أكثر لنفسه ولصاحب العمل نتيجة لذلك التخطيط الدقيق (شكل ٦٥) ٠

وتعتبر النوافذ والأبواب ، سواء استخدمت فى العمارة القديمة أم فى العمارة الحديثة ، من العناصر الهامة فى زخرفة البناء ، وفى أنواع التصميم المختلفة ٠ فالنوافذ فى المبانى القديمه مثلما فى قصر فارنيزى (شكل ١٥٥) تشكل اتجاها رأسيا لـه ترديد مضاد للاتجاه الأفقى (أنظر أسس التصميم الباب ١٠) ٠ ومن المبانى التى تعتبر هنا أكثر روعة مبنى سان كارلو ذو النافورة حيث تعتبر النوافذ والأبواب فى هـذا المبنى جزءا من التوزيع الكلى للظلال والأضواء التى تساعد على زيادة الحركة من والى المبنى ، وكذا زيادة الناحية الانفعالية ٠

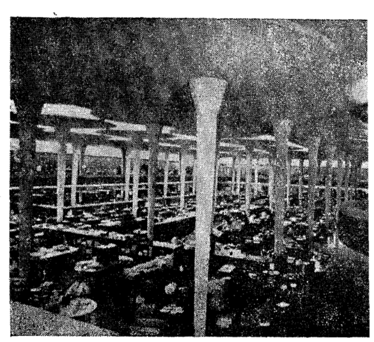
وفى المبانى الحديثة مثل مبنى آر ٠ سى ٠ اى (شكل ٥٨) ومبنى هيئة ادخار رؤوس الأموال بفيلادلفيا (شكل ٧٣) والمبانى الأخرى ٠ نجد أن طبيعة وجود مشكلة

الناحية الوظيفية تستلزم تكرار عــدد غير محدود من الفتحات فى غــرف المكاتب الصغيرة والناتجة عن عمليه توزيع النوافذ المنتظمة • ومع ذلك فان الطريقــة التى ربط بها المهندس المعمارى اتجاه النوافذ بتلك القوائم العمودية الأفقية لتعتبر فى الواقع فكرة رائعة • وفى مبنى آر • سى • أى تندفع الأكتاف الى أعلى باحساس عملى يساعد على تكرار الشكل الأساسى والاتجاه العمودى للبناء • وعن طريق هذا الاتجاه القوى أصبحت النوافذ مجرد بريق من الضوء لها أهمية بسيطة للشكل العام للبناء • أما فى مبنى فيلادلفيا الذى يعتبر ارتفاعه أقل أهمية حيث يتجه المبنى فى الاتجاه الجانبى والاتجاه العمودى ــ فنرى النوافذ قد وضعت بعيدة قليلا عن السطح الخارجى للبناء لتساعد على توازن ذلك الاندفاع الرأسى مع الاتجاه الجانبى • كما تعتبر المداخل الرئيسية جزءا من جمال المبنى • وأحيانا نجد أن أثرها فى بعض العمارات أقل منه فى البعض الآخر ويتناقض وجود المداخل الرئيسية فى المبنى الرومانسك فى القرن الثانى عشر (شكل ١٩٠) مع المداخل الرئيسية الفسيحة المتعددة فى المبنى القوطى (شكل ١٩١) اما مداخل العمــارة القديمة الرئيسية فتســتخدم فى الاحتفــال الدينى والاستقبالات الملكية بجانب أهميتها فى النظام المعمارى بمعانيه الرمزية • ولذلك فان المدخل الرئيسى للكاتدرائية القوطية يرتبط ارتباطا رمزيا بآمال الحياة فى العصر القوطى ، وكجزء من التوجيه الرمزى للكنيسة ، نجد أن موقع المذبح المقدس فى الناحية الشرقية تجاه شروق الشمس وموقع المدخل الرئيسى فى الجانب الغربى تجاه غروب الشمس وتمثل تماثيل الكنيسة مناظر من يوم القيامة عند نهاية العالم • وفى المبانى الحديثة حيث الاستقلال هو العامل الأساسى يرتبط المدخل الرئيسى بالتصميم العــام للمبنى الا أنه لم تكن للمدخل عادة أهمية بالغة •

القائم او العمود : القائم أو العمود من العناصر الأساسية الأخرى فى البناء ؛ فهو يستخدم أساساً كدعامة للمبانى الخارجيه كما فى البارثينون (شكل ٦٢ أ) أو كدعامة للسقف الداخلى كما فى المعابد المصرية القديمــة والكنــائس القبطيــة (مثل كاتدرائية شارتر ، شكل ٢٢) • وللعمود أشكال كثيرة متعددة وأوضاع زخرفيــة تتناسب مع حجمه ونوع ملمسه ، اذ يختلف شكل الأعمدة من العمود المصرى الضخم الغنى بالزخارف الى العمود الاغريقى المتين ذى النسب الدقيقة والذى يتميز بطابع القوة والصلابة أو الى عمود عصر النهضة •

وفى العصر الحديث يصنع العمود أو القائم أحياناً من المعدن أو الخرسانة بأسلوب مبسط جدا كالقوائم النحيلة المثبتة خارج منزل سافوى (شكل ٣١) • ويمكن توزيع الأعمدة فى مكان واحد وأحياناً يكون جزءا متكاملا لنظام الفراغ الداخلى كما فى مبنى شركة جونسون واكس ومبنى مركز البحوث والشؤون العــامة بأعمــدتها المصبوبة بالخرسانة ذات التيجان باللون « البيج » • الا أن هذا التوزيع يعتبر دائماً جزءا من المعنى الجمالى للبناء (شكل ٦٦) •

ولا يوجد العمود عادة بمفرده فى البناء فهو غالبا ما يوجد كواحد من المجموعة الرأســية والأفقيــة التى تعــرف بعنصر القــائم والمــداد (post-and-lintel) حيث تبرز فى شكلها الأساسى عند مدخل العمارة كمــا فى واجهة معبــد البارثينون



شكل (٦٦) فرانك لويد رايت : قاعة العمل الكبرى ، مركز البحوث والادارة لشركة جونسون واكس · راسين ويسكونسين (صورة فوتوغرافية بتصريح من شركة س · س · جونسون وولده) ·

(شكل ٦٢ أ)·ونظرا لوجود بعض العيوب فى نظام تركيب القائم والمداد نجد أن المداد قد يصبح آيلا للكسر نتيجة لثقله أو نتيجة لثقل محمل عليه من أعلى أو نتيجة للانفصال عند نقطة الاتصال بين القائم والمداد · الا أنه يعتبر نظاما أسهل وأكثر شيوعا · أما استخدام الحجر فى البناء فيعطينا ترتيبا عموديا ضيقا نسبيا وذلك لقابلية مادة الحجارة للكسر وباستخدام الخشب كما فى العمارة الشرقية (شكل ٢٣) نستطيع أن نحصل على مدادات على شكل متوازى مستطيلات أفقية ، وذلك لأن العمود الخشبى الرقيق يدعم المدادات الطويلة ، كما تستخدم كذلك فى تدعيم الفتحة الأكثر اتساعا ·

العقود «البواكى» : تعتبر العقد «الباكية»,أحد العناصر الأساسيةالمعمارية · وهى عبارة عن خط واحد مكون من وحدات منتظمة تشبه الأوتار الصغيرة توضع فى شكل نصف دائرى أو على شكل « حدوة حصان » أو فى ترتيب مدبب ، أو على شكل قوس مفتوحة ، أو غيرها من الأشكال الأخرى التى تجعلها متماسكة بعضها ببعض كالأوتاد بضغط بعضها بعضا · وتثبت هذه الكتل من الحجارة المدببة فى مكانها وأطرافها المدببة متجهة الى أسفل متماسكة بعضها ببعض فى المكان المحدد لها ثم يؤمن على هذه «الباكية» بأكملها بوضع حجر فى منتصف « الباكية » يعرف بالمفتاح ·

وحيث ان الضغط يقع من أعلى « الباكية » فان ذلك يجعلها تبرز الى الخارج من الجوانب ما لم توضع لها دعامة مضادة من أى نوع · ويعتبر العقد « الباكية » بصفة عامة أحد أجزاء البناء مثل العقد القائم بذاته (أنظر الشكل المرسوم ص ١٠٣) وتظهر

مثل هذه الأشكال في الحاجز الروماني التى تشكل مجموعة منتظمة من العقود « البواكى » تدعم نفسها ، كما يمنع بعضها بعضا من البروز الى الخارج ومن السقوط أيضاً • وقد ثبتت على كعوب أو قواعد متينة من الأسمنت من البداية حتى الطرف الآخر • ويمكن اقامة العقود « البواكى » فى العمارة الحديثة من الخشب أو المعدن ، ولكل منها مزاياها الخاصة من الناحية الاقتصادية والخفة فى الوزن والمرونة والمتانة ومزاياها بالنسبة للانتاج الكمى •

عملية التسقيف : لا تظهر المزايا والعيوب النسبية لأى خامة من خامات البناء فى أى جزء آكثر مما هى ظاهرة فى عملية التسقيف • وقد رأينا من قبل كيف أن وجود نوع معين من الخامه المستعملة فى العمارة القديمة جعلنا نتساءل عما اذا كان السقف يغطى بأسطح خشبية ، أو بالعقد المبنى بالطوب ، أو بالقبة الحجرية •

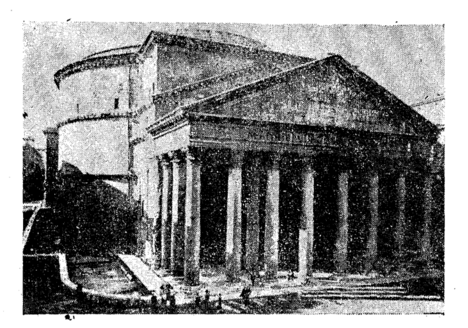
وأبسط أنواع المبانى ، هو البناء المتوازى مستطيلات المغطى بسقف هرمى الشكل استخدمت فيه الدعامات الخشبية • ويتكون هذا السقف بوضع مدادات محورية حسب اتجاه ميل السقف مثل ضلعى المثلث ، وتشكل القاعدة بوضوح دعامة أفقية ممتدة من حائط الى آخر • ثم يوضع بين هذين المدادين المحوريين وبين المداد الأفقى مداد آخر عمودى قصير بزاويه قائمة على المداد الأفقى • كما يوضع مدادان آخران قصيران فى وضع محورى متفرعين من أسفل المداد العمودى القصير متجها نحو المدادات الطويلة المحورية الموجودة بأعلى مباشرة مثل هذا الرسم •



ويمكن اقامة الدعامات بهذا النظام من المعدن أو الخشب ، ويعتبر مداد السقف الأفقى هو الوحيد الذى يمكن رؤيته من داخل المبنى • أما المدادات الخمسة الأخرى فهى تغطى عادة ببطانة السقف ما عدا المبانى الريفية والأبنية الأخرى البسيطة •

ويمكن تغطية المسافة بين حائطين بواسطة القبو (vault) ، ويمكن أن يوصف القبو بأنه مجموعة من الأقواس وضعت متلاصقة لتكون مظلة أو نفقا من الحجر أو من الطوب أو المواد الأخرى • وأبسط أنواع القبو هو ما كان على شكل مظلة ويعرف بالقبو البرميلى • وقد وجد هذا النوع فى بعض مبانى الآشوريين ومبانى عصر الرومانسك فى القرون الوسطى (أنظر شكل ١٩٠) •

وقد نفذت أشكال معقدة فى المبانى الرومانسك حيث يتقاطع كل قبوين برميليين لتشكل ما يسمى بفخذة القبو • ويظهر هذا النوع من القباء بصفة عامة فى العمارة القوطية (شكل ١٤) • وهنا يتخذ العقد من أعلاه شكلا مدبباً بدلا من الشكل الدائرى كما كانت الحال فى أشكال العقود المختلفة لمبانى الشرق الأوسط مثل العمارة الاسلامية والفارسية •



شكل (٦٧) معبد البانثيون . منظر خارجي ، روما .



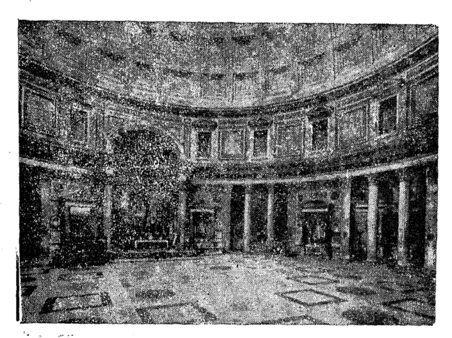
شكل (٦٨) جامع أيا صوفيا . منظر من الجنوب الغربى . أسطنبول ، تركيا .

ومع أن للقبو قيمة وظيفية وزخرفية عظيمة الا أن مجال استخدامه يعتبر محدودا نظرا لثقل وطبيعة الخامات المستخدمة • مثال ذلك فى العمارة الرومانسك حيث كانت القباء الحجرية المشيدة وسط الكنيســة ضخمة لدرجـة أنه كان من الضرورى زيادة سمك الحوائط ومنع عمل فتحات النوافذ حرصا على متانتها • حتى ولو كان فى الامكان عمل حوائط سميكة جدا فى الكنيسة الرومانسكية ، كما فى الطراز القوطى الذى تبعه ، فنجد أن ثقل الحجارة ظل دائما عاملا مساعدا على تحديد ارتفاع المبنى • ولم يستطيع البناؤون القوطيون الذهاب الى أبعد من ذلك فى الاتجاه العمودى •

ويبرز القبو مثل القوس وهو العنصر المكون له بصفة دائمة فى الاتجاه الخارجى مندفعا نتيجة للثقل المحمل عليه ونتيجة لثقل العقد نفسه كذلك.وقد يؤدىذلك الاندفاع الى تصدعه ما لم يقل ما عليه من عبء مثلما يحدث فى بعض الحالات • ويساعد وجود زيادة العقود المدببة كما فى العمارة القوطيه على الحد من هذا التصدع • ولمعالجة ذلك يمكن منع الاندفاع الى الخارج لنظام القباء القديمة بعمل بروز مضاد بوضع عقـود نصف برميلية متلاصقة كما فى العمارة الرومانسك (شكل ١٩٠) أو عمل بروز من المدادات الخارجيه المعروفة بالكوابيل الطائرة كما فى العمارة القوطية على طول السطح السفلى للقبو (١٤) • وهناك طريقة للتخلص من التصدع وذلك بوضع ما يسمى بالضلوع على طول السطح السفلى للقبو حيث تكون موازية للجانب الضيق للقبو وتستمر الى أسفل على امتداد الحائط حتى يمس الأرضية •

القبة : تتشابه القبة فى مشكلاتها وامكانياتها المحدودة كالقبو تماماً • فبينما يستخدم القبو فى تغطية المبنى المتوازى مستطيلات ممتدا فى الاتجـاه الطـولى أعلى الحائط ، نجد أن القبة قد استخدمت فى تغطيـة المبـانى الدائرية أو المبـانى المربعة الشكل • ويمكن مشاهدة أنواع متعددة من القبة والقبو نصف الكروى الجميلة الشكل فى معبد البانثيون الرومانى (شكل ٦٧) وفى جامع أيا صوفيا (كنيسة أيا صوفيا البيزنطية شكل ٦٨) باسطنبول • ففى معبد البانثيون نجد أن القاعدة الأسطوانية التى أقيم عليها سقف المدخل قد غطيت بقبة نصف كروية من الخرسانة • وقد شكلت هذه الكتلة الصخرية بطريقة صب الخرسانة فى مربعات محاطة بالطوب ، ثم تتـرك حتى تجف ؛ فبمجرد جفافها لا يوجد هناك أى أثر لتفلطح القبة الى الخارج أو هدمها • الا أن مشكلة ثقل الكتلة المندفعة الى أسفل مازالت قائمة حيث أمكن حلها باقامة حوائط سميكة جدا فى أسفل القاعدة الأسطوانية ، ذلك لأن كلا من القاعدة والقبة دائرى الشكل (شكل ٦٩) • وتوجد أمثلة أخرى نجد فيها قاعدة البناء مربعـة الشكل • وقد استخدمت القبة الدائرية فى عمـل سقف متكامل محكـم وتطورات بعض الأجزاء المعمارية الخاصة لتساعد على تثبيت الشكلين ببعضهما • ومن أهم هـذه الأجزاء القباب المعلقة الكروية ــ كما نراها فى جامع أيا صوفيا (شكل ٧٠) •

وقد ثبتت القبة الدائرية على القاعدة المربعة باسقاط عقد « باكية » من القوائم الضخمة لتحدد أركان القاعدة الأربعة مشكلة أربع «بواك» • ومن هذه القوائم بين الأسطح المقوسة للبواكى الاضافية يبدأ البناء فى وضع صفوف متراصة من الحجارة



شكل (٦٩) معبد البانثيون • منظر داخلي • روما •

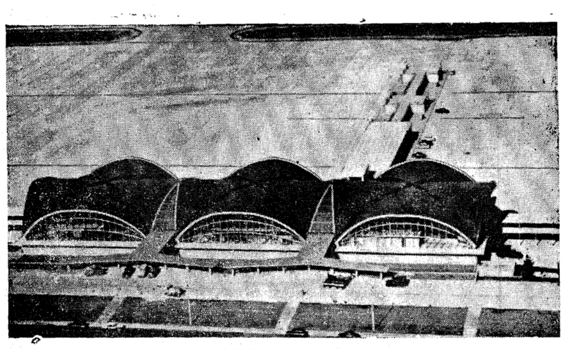


شكل (٧٠) جامع أيا صوفيا • منظر داخلي تجاه المحراب • اسطنبول ، تركيا •

بعضها فوق بعض متدرجة من المساحة المدببة جدا الى مساحة عريضة مقوسة من أعلى ، وبذلك يتم تشكيل جزء من كرة مثلثة الشكل وهى ما تسمى بالقبة المعلقة ٠ ويشكل كل من هذه القباب المعلقة من أعلى ربع دائرة ٠ وعندما تتقابل هذه الأجزاء الأربعة نجد أنها تشكل الدائرة الكاملة المطلوبة لقاعدة القبة والتى أقيمت من عند هذه النقطة ٠

ومهما تكن هذه القبة خفيفة (وقد عملت محاولات خاصة لتحديد وزنها) فلا يزال لها ثقل هائل على الحوائط التى ترتكز عليها ٠ ففى جامع آيا صوفيا (شكل ٦٨) نجد أن جانبى المبنى قد دعما من الخارج ، وذلك ببناء قائمين من الحجارة الثقيلة حيث ترتكز بثقلها على الحوائط ، ثم دعمت الجوانب الأخرى بوضع نصف قبة صغيرة أسفل القبة الرئيسية ، ثم وضع اثنان من أنصاف القباب أصغر حجما أسفل كل من هذه القباب ٠ ومن هنا نجد أن بعض العقود القصيرة تحل محل الثقل حتى تثبت نهائيا عند أسفل الحـــائط ٠

وتوجد طريقة أخرى لاقامة القبة الدائرية على القاعدة المربعة وذلك باقامة جزء يسمى بالعقـد الصغير (squinch) ومن الناحية الجوهرية يقام هذا العقد (سواء أكان مستقيما أم منحنيا) بعرض زاوية المربع ليكون شكلا قريبا من الشكل المثمن الاضلاع ، وعليها يمكن وضع القبه بسهولة ٠ وابسط أشكال العقد الصغير عبارة عن شد مداد مستقيم بعرض كل من الأركان الأربعة لتشكل المثمن المطلوب ، والشكل الآخر



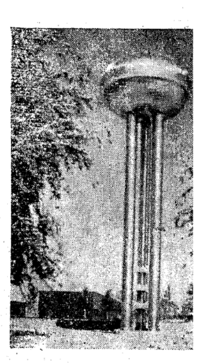
شكل (٧١) مبنى المحطة ٠ مطار بلدية لامبرت ــ سانت لويس ، سانت لويس بمسوري.

عبارة عن اقامة عقد « باكية » بعرض قواعد الأرضية كما فى جامع ايا صوفيا ، وتقام على هذه العقود « البواكى » حوائط مربعة ، ثم تقام عقود « بواك » أصغر بعرض أركان الحوائط المربعة حيث تحول المربع الى شكل مثمن الأضلاع لوضع القبة عليها •

ومن هـذه الوسـائل العـامة لعمليـات التسقيف يجـب تمييـز الفـرق بـين شكل السقف فى المبنى من الداخل وبين المنظر الخارجى له • فمثلا قد توجد عقود تشبه البرميل داخل المبانى ذات السقف الهرمى من الخارج كما فى العمارة الرومانسك أو العمارة القوطية التى بداخلها عقود مدببة •

ويتوقف الغرض الوظيفى للأنواع المختلفة من السقف الخارجى على الأحـوال المناخية ، فمثلا نجد أن الجمالونات أو السقف الهرمى ضرورى فى المناطق الثلجية ، وبذلك يتماسك السقف بعضه ببعض ولا يصيبه تصدع أو تلف • ومن ناحية أخرى نجد أن الأسقف المسطحة مفضلة فى المناطق الحارة ، وذلك ليتمكن الناس من النوم خارج غرفهم أو الجلوس تحت السقف أثناء النهار •

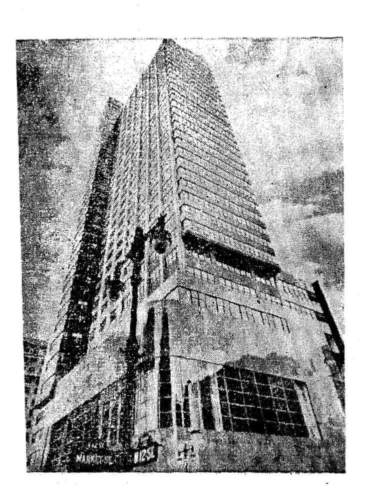
وتنبع الحاجة الى القبو الحجرى اما من الرغبة فى الضخامة وايجاد الفراغ الداخلى كما سبق أن لاحظنا ، أو لاعتبارات الأمان وكان هذا هاماً فى القرون الوسطى حينما كانت حوادث الحريق منتشرة • وقد شب حريق فى كنيسة شـارتر (شكل ٢٢) مرتين خلال القرن الثانى عشر ، كما أحرق الغزاة وقد كانوا من النرويجيين والمجريين بعض المبانى فى أوائل القرون الوسطى •



شكل (٧٢) ايرو سارينين : **برج المياه** (صلب غير قابل للصدأ ، سعة ٢٥٠٫٠٠٠ جالون) المركز الفنى بجنرال موتورز بديترويت ميتشجان •

وفى معظم الوسائل القديمة لعمل السقف التى سبق شرحها ، ان لم يكن كلها ، تتحدد السيطرة على البناء تبعاً لامكانيات الخامة نفسها ، كثقل الحجارة وقابلية الخشب للالتواء وغيرها • أما بالخامات الجديدة فيمكن تصميم وانشاء أسقف ذات نسب جميلة وأشكال غريبة • وقد ساعد صب الخرسانة على اقامة ثلاث وحدات أسطوانية متداخلة لعمل السقف بمبنى استراحة مطار بلديه سانت لويس من تصميم لامبيرت (شكل ٧١) كما يوجد أيضا باستراحة مطار ايرو سارينين للخطوط الجوية العالمية للنقل بايدلويلد بنيويورك (١٩٥٨ - ١٩٦٠) سقف مكون من أربع قباب من الخرسانة الرفيعة طولها ٣٠٠ قدم • وأقيمت فى محطات السكك الحديدية من الداخل « جمالونات » حديدية ضخمة حيث لم يكن فى الامكان تغطيتها دون عمل قواعد أو كعوب لحماية العقود المصنوعة بقوالب الطوب الثقيلة أو الخرسانة كما كان فى العهد الرومانى القديم •

والطريقة الأخرى الجديدة لعمل مساحات دائرية منتظمة هى طريقة الانشاء (بالغلاف المضغوط) حيث تستخدم فيها ألواح من المعدن أو الخشب « الابلاكاج »

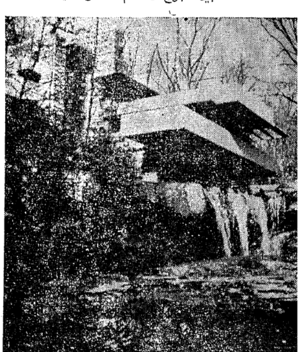


شكل (٧٣) هاو وليزكاز : مبنى هيئة فيلادلفيا لادخار رأس المال • بنسيلفانيا بفيلادلفيا •

بحيث يمكن ثنيها بطريقة الضغط أو الكبس الى الشكل المطلوب ، كما فى خزانات حفظ الغاز ، أو خزانات المياه كخزان المياه المصنوع من الصلب غير القابل للصدأ فى ديترويت من تصميم سارينين (شكل ٧٢) ومثل هـذه الأشكال لا تحتاج عادة الى عمل هيكل ويتحد الغلاف والهيكل فى هذه الحالة ٠

الكمرة : الكمرة عنصر انشائى فى أشغال الهياكل الحديدية الحديثة الموحدة ٠ ولعمل مدادات من الأشغال المعدنيـة نجد أن وجـود الكمرة يساعد البناء على صنع مجموعة من المدادات الأفقية تثبت عند نقطة بروزها من جانب الأطار الحديدى ٠ وهى متينة جدا كافية لتحمل الأرضيات والحوائط الخارجية ، الا أن وجود مثل هذه الكمرات يجعل المصمم يستبعد الحائط الموازى للشارع وهى ميزة اذا كانت المساحة هناك بارزة خارج المبنى ، ووسيلة هامة لتجنب التكرار الرتيب للدعامات الرأسية ٠

وقد لا تستخدم الكمرات للتحميل عليها فحسب ، بل يمكن أيضاً أن يعلق الحمل عليها ٠ وكان من السهل عمل صفوف من النوافذ بهذه الطريقة فى مبنى هيئة ادخار رؤوس الأموال بفيلادلفيا (شكل ٧٣) ، ومثل آخر لذلك نشاهده فى أعمال فرانك لويد رايت مثل منزل روبى ومنزل كوفمان (شكل ٧٤) وغيرهما من المبانى الأخرى حيث استخدمت الكمرة بأسلوب رائع لاظهار التصميم ٠ وامتدادا لهذه الطريقة يوجد نوع من الانشاءات المعلقة وفيها يمكن اسقاط كل المبنى من سار قائم مرتفع فى مركز المبنى مثل برج معمل شركة جونسون واكس (شكل ٧٥) ، حيث يثبت كل طابق على كمرات بارزة من مركز السارى أو العمود وبوسائل اضاءة معينة يمكن رؤية التقسيم الموجود فى أقسام المعمل المنفصلة بتمييزها بمساحات الأرضية من خلال واجهة البناء نصف الشفافة ٠ ويبلغ ارتفاع هذا البرج ١٥٦ قدما ومع ذلك فقد ثبت على قاعدة قطرها ١٣ قدماً عند أضيق نقطة فيها (شكل ٧٥ أ) ٠ ونظرا لوجود تناقض بين البرج والقائم المحمل عليه نجد أن البناء يظهر وكأنه مرتفع فى الفضاء ٠

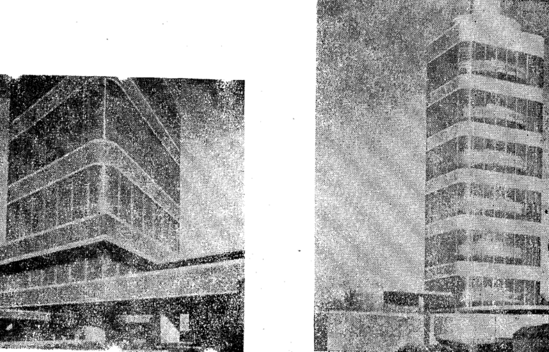


شكل (٧٤) فرانك لويد رايت : منزل كوفمان (المياه الساقطة) بير رن ، ببنسلفانيا ، (صورة مصرح بها من متحف الفن الحديث) ٠

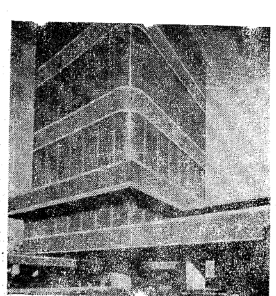
التخطيط والتصميم

عندما نصل الى عناصر التكوين أو التخطيط يجب أن نلاحظ أنه لم يشيد أى نوع من المبانى دون تخطيط • وقد يختلف شكل المبنى المطلوب تخطيطه بالنسبة لنوع العنصر ، وهذا الاختلاف يبدأ من «الجراج» المستطيل الشكل الى تصميم الكنيسة ذات الطابع الرمزى أو عمل رسم معقد لمصنع على الطـراز الحديث • وتختلف أعمال البناء بالنسبة لطبيعة تخطيطها المتعدد النواحى ، ويمكن اعتبار هذه المنشآت أشكالا مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ، وذلك بالنسبة للروابط العنصرية أو المعقدة • وكلما كان الشكل المجسم الهندسى بسيطا كان تأثيره أكثر تكاملا واقناعا •

وتشمل مثل هذه الأشكال الهندسية الشكل الهرمى الذى ظهر فى العمارة المصرية القديمة ، والشكل المكعب الذى ظهر فى البيت الحديث ومســاكن بيوبلو الهندسية والشكل المخروطى الذى ظهر فى الكـوخ البدائى وفى أعـلى البرج فى القـرون الوسطى ، ثم الشكل الأسطوانى الذى فى مخزن الغلال الحديث وبرج الأجراس فى القرون الوسطى (مثل برج بيزا) ، والشكل نصف الكـروى الذى ظهر فى كوخ الاسكيمو المصنوع من الجليد وبعض المبانى الشرقية •



شكل (٧٥) فرانك لويد رايت : برج معمل شركة جونسون واكس • (١٩٤٩) راسين ويسكونسين •



شكل (٧٥ أ) قاعدة البرج (صورة مصرح بها من شركة س • س • جونسون وولده) •

كما توجد مثل هذه الاشكال المجسمة الهندسية المختلفة مشتركة فى بعض المبانى ، مثل مجموعـــة الاشكال المكعبة المختلفة فى العمارة الحديثة أو فى مساكن بيوبلو الهندسية والشكل المكعب مع نصف الكروى فى المبانى البيزنطية مثل كنيسة أيا صوفيا (حالياً جامع أيا صوفيا) (شكل ٦٨) والمكعب مـع الجزء الذى يغطيـه المخروطى الشكل أو مجموعة من المكعبات مع الشكل النصف كروى مثل برج الجرس والشكل الأسطوانى مع نصف الكروى فى مخـزن الغلال ، ونصف الأسـطوانى مع نصف الكروى أو نصف المخروطى كما فى الشكل الجانبى للكنيسة وبعض التراكيب الأخرى المعقدة الأشكال الشائعة الاستعمال ٠

الكتلة : تواجه بعض المبانى سواء أكان أساسها الهندسى بسيطـاً أم معقداً ، المشاهد بكتلتها وضخامتها ، وقد يكون لها تأثير بصرى لبساطتها أو لنوع طابعها الأثرى . وعندما تتكون الكتلة من شكل هندسى بسيـــط من الأشكال التى سبـق ذكرها ، نجد أن تأثيرها الجمالى يكون عادة بسيطا وفعالا ٠ وكيفما كان الأمر فهناك كتل عديدة نجدها متجمعه فى بناء واحد الا أنها لم تكن ذات طابع مبسط ٠

وتوجد الأشكال الأساسية فى جامع أيا صوفيا (شكل ٦٨) على شكل النصف كروية (القباب) والمكعبة ٠ ولكن بالقاء نظرة أخرى الى المبنى نجده يتكشف عن وجود كتل أخرى مثل الدعائم الضخمة الموجودة فى الجانب الشمالى والجانب الجنوبى ، كذلك أنصاف القباب وبعض العناصر الأخرى الموجودة فى الجانب الشرقى والجانب الغربى. وتكون هذه العناصر كلها علاقة جمالية لها أهميتها بتكرارها لشكل القاعدة المكعبة ، وكـذا بتكرار القباب الكروية ، كما أن كثرة عدد الخامات المستعملة هنـا فى البناء التى تلفت النظر بضخامتها لها تأثير فى توازن هذه العناصر بعضها مع بعض ٠

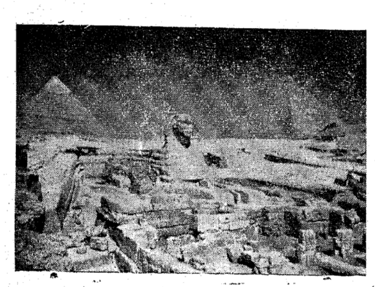
وأكثر من ذلك قد تترابط كتل البناء بأسلوب أكثر اندفاعا ، كما نشاهد ذلك فى توزيع البنـاء غير المتشابهه مثـل مبنى آر ٠ سى ٠ اى (شكل ٥٨) أو فى مبنى وولورث (شكل ٥٩) حيث يبين ذلك المبنى نسبية الاندفاع البسيط ، وقـد وضعت فيه الكتلتان الأساسيتان فى الفراغ الواسع مثل الجزء العلوى لحرف H مدعمة نفسها ، وكأنه برج مندفع فى الاتجاه العمودى ٠

أما توزيع الكتل فى مبنى آر٠سى٠ اى فقد كانت غير متجانسة وكأنها تشكل جزءا من نموذج دائم الحركة للبناء التى تعتبر أحد عناصره الكبرى ٠ ويعتبـر المبنى فى حد ذاته نموذجا بديعا من الكتل الضخمة ٠ ويوجد بالجانب الضيق (وهو المدخل الرئيسى) كتلة رئيسية مندفعة بقوة الى أعلى محاطة بكتل أصغر ملحقة بها ، وقد تأثرت كل من هـذه الكتل جزئيا باحتياجات البيئة ، التى تتطلب مراجعـة بين حين وآخـر من حيث مناسبة التصميم وقدرة البناء على أداء وظيفته ٠ أما الجوانب العريضة فتظهر كأنها قطـع كبيرة مجسمة فصلت عن الكتلة على شكل مجموعـــة من الدرجـات المنتظمـة من القاعدة حتى القمـــه ٠

وبالمقارنة نجد أن الكتـل الموجودة فى المبنى الصغير لهيئـة توفير رأس المال بفيلادلفيا تختلف كثيرا عن الموجودة فى المبانى السابقة • ويمكن التعرف على هذه الكتل عن طريق القاعدة الأفقية بحافاتها « بكرانيشها » المنحنية المتعددة ، وكذا عن طريق ذلك المصعد ذى القوة المندفعة عموديا ، المركب فى أحد جوانب المبنى ، ثم عن طريق القطاع الكلى للبناء الذى يختلف تماما عن الكتلة الموجود بها المصعد • الا أن هناك توافقا بين شكل المبنى العمودى وبين قاعدته الأفقية ، وذلك نتيجة التناقض الموجود بين الاتجـاه العمودى للدعائم وبين الحركة الأفقيـة للمساحات المبنيـة التى تفصل النوافذ •

حجم الفراغ : قد لا تتناسب كتلة المبنى دائما مع حجم الفراغ الداخلى له وما نشاهده فى الأهرام التى بناها المصريين القدماء ليعتبر دليلا أكثر وضوحا وصورة أكثر بساطة لذلك التناقض بين داخل البناء وخارجه (شكل ٧٦) • وتحتوى كل من هذه الكتل الضخمة من المبانى (التى يبلغ ارتفاعها ٢٧٥ قدما) على ثلاث غرف صغيرة مختلفة طول أكبرها ٣٤½ قدماً وارتفاعها ١٩ قدماً وعرضها ١٧ قدماً • وهذه الغرف والغرف الأخرى الصغيرة عبارة عن الفراغـات الداخلية للمبنى ، أما المبانى فعبارة عن كتلة حجرية صلبـة •

ورغم أن الأهرامات تبين لنا وجود التناقض بين الكتلة والفراغ الناتج عن رغبة الفراعنة فى الضخامة والبقاء والسرية ـ فاننا نجد أن بعض المبـانى الأخـرى غريبة فى أسلوبها ، كما فى مبنى جامع أيا صوفيا ، بفتحاتها الخارجية ذات القوة والعظمة وهى تتناقض بشكل عجيب مع الفراغ الكلى الداخلى • وقـد أعطيت الحرية الكاملة للمعمارى لجعل سعة الفراغ الداخلى فسيحة ، ثم اقامة مبنى خارجى لها •

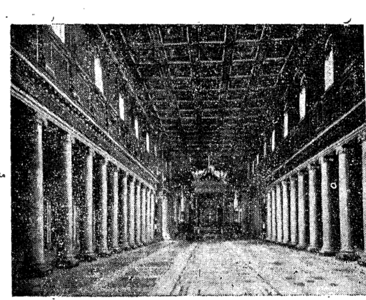


شكل (٧٦) الأهرامات وأبو الهول • الجيزة ، الجمهورية العربية المتحدة •

وبمقارنة الفراغات الكبيرة الداخلية فى العمارة القبطية بالمعبد الاغريقى القديم (شكل ٦٢) نجد أنها قد فرضت لأسباب عملية واجتماعية محددة ، كما لم يدخل نظام الاحتفالات الدينية داخل المبانى الاغريقية واكتفى بتقديم المبانى على أنها رموز دينية منحوته معقدة كانت لمقابلة القسيس الأعظم الذى يقوم بالصلـوات الجنائزية وقبول الهدايا ، ثم ينفرد داخل المعبد لوضعها تحت أقدام تماثيل الآلهة • وتشغل هذه التماثيل الجزء الأكبر الداخلى من المعبد الاغريقى • وحيث ان المعبد لم يكن يدخله سوى القسيس وأتباعه لتقديم الهدايا وزيارة غرفة الكنز الموجودة بمؤخر الكنيسة فلم تكن هناك ضرورة اجتماعية لوجود فراغ أكبر • ومن ناحية أخرى فوجود الصلوات الجماعية بالنسبة للمذهب المسيحى قد يتطلب وجود مكان للعبادة حيث يقام حفل الصلوات الحقيقية ، وذلك بالمشى حول المذبح المقدس ، وهكذا الى أن تنتهى هـذه الصلوات •

وقـــد غطت المبانى فى عصر المسيحية القديمة هذه الاحتياجات مثل كنيسة القديسة ماريا العظيمة (شكل ٧٧) • ونفس الروحانية التى دفعت المسيحيين القدماءالى زخـرفة الكنيسة بالبازيلكا من الداخـل بدلا من زخرفتهـا من الخارج (وكـذا تفضيلهم للروح على الجسد) جعلتهم يهتمـون بالفضـــاء كمعان لوجـــود الاحساس بالارتباط مع الله • وفى المبانى مثل مبنى جامع أيا صوفيا (شكل ٦٨) كان الفراغ يعبر عن روحانية العصر النافذة والاعتراف بوجود الله ، ورمزا لعـذاب البشر ليقابله فى مكان أعلى من عالم الأرض • وقد اشتد ذلك الشعور والاحساس بالادراك والعذاب حتى فى الكنائس القوطية فى القرن الثالث عشر كما فى كنيسة شارتر بباريس وأميين (شكل ١٤) •

وقـــد قدمت الكاتدرائية القوطية نوعا من الفراغ الداخلى له أهميـة كبرى وخصوصا فى العمارة الحديثة • وقد ساعد اتساع مبانيها المعمارية على عمل فتحات



شكل (٧٧) القديسة ماريا العظيمة •
منظر داخلى تجاه المحراب بروما •



شكل (٧٨) سكيدمور وأوينجز وميريل : منزل ليفر (١٩٥٢) نيويورك .



شكل (٧٨ آ) ميس فان دير روه وفيليب جونسون : مبنى سيجرام (نموذج ، ١٩٥٨) نيويورك .

فى الحوائط بها نوافذ من الزجاج المؤلف بالرصاص . كما ساعد أيضا على خلـق الاحساس بالترابط بين داخل البناء وخارجه حيث لم يكن ملموسا من قبـل . واذا كانت الامثلة القديمة تؤكد ذلك التناقض الموجود بين الداخلى والخارجى ، أو حسب معلوماتنا الحديثة هو وجود تناقض بين الكتلة والفراغ ، نجد أن البناء القوطى قـد خطط ليبين العلاقة بين كتلة البناء وبين الفراغ الذى تشغله .

وفى المبانى الحديثة مثل منزل توتجندهات (شكلى ٦٤ و ٦٤ أ) يوجد الاحساس بالترابط المتشابه بين داخل المبنى وخارجه . فالفراغات الداخلية لهذا البناء لم تشغل بالحـوائط ، بل هى مستمرة أو ممتـدة من مساحات النوافـذ الضخمة الموجودة فى الواجهة الخارجية وقد أعطتنا الشعور بالتكامل المستمر بمجرد رؤيتها من الخارج . ويتشابه هذا الاحساس بذلك الطابع الخيالى الذى نلمسه فى البيت اليابانى بحوائطه المتنقلة التى تسمح بمرور الضوء من خلالها ، وبما يحويه من الأثاث الخفيف الموزع فى أرجاء المنزل والأشياء الأخرى العملية . وقد ظهرت بشكل نسيج رحب لمرونـة الفراغات الداخلية واتساعها وارتباطها بعضها ببعض . ويختلف الفـراغ الداخلى لفيلا توتجندهات ، كما ذكرنا من قبل ، اختلافا تاما فى التأثير الجمالى والغرض الاجتماعى عن ذلك الفراغ الداخلى الموضوع بدقة وعناية فى البيت أو المسكن الغربى القديم .

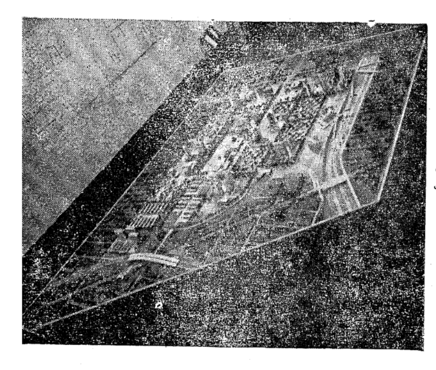
وتخضع الفراغات الداخلية أيضا مثل الكتل الخارجية للتحليل الفنى فيجب أن تتجاوب مع النموذج الجمالى الكلى لتجعل البناء قطعة فنية من العمارة • وقد خططت منزل سافوى من الداخل (شكل ٣١) على أساس مجموعة من الغرف تقام حول فناء مكشوف فى تكامل يحفظ توازن نسب الحجرات لتواجه عدد الفراغات المفتوحة وينطبق هذا التوازن على جميع الفراغات الداخلية حتى فى المبانى القديمة • فمثلا ـ تحتوى كنيسة باتسى ، على فراغ مربع يشبه القبة ملحق به قبتان تساعدان على حفظ توازن القبة الكبيرة وتغطى المساحات المستطيلة الكبيرة •

ومن الجائز اعتبار الفراغ من خصائص بعض الوجهات الخارجية ، فالنظر الى مبنى مثل منزل ليفر ، أو مبنى سيجرام بنيويورك (شكلى ٧٨ ، ٧٨ أ) ، يبين أن المعماريين قد صادفوا فيه بعض الصعوبات لا لخلق ترابط نسبى بين الجزء الرئيسى القائم أو الشكل الأنسيابى والمساحات المستطيلة الملحقة فحسب ، بل لايجاد ترابط بين المساحات المشغولة أو الكتل الناتجة عنها وبين الفراغ الواسع الموجود باعلى المبنى أو بقاعدته • ونجد أيضا فى بعض المبانى الأخرى أن ترابط هذه الكتل بالفراغات محسوب حسابا دقيقا • ويمكن ملاحظة ذلك الترابط فى مبنى هيئة ادخار رأس المال بفيلادلفيا (شكل ٧٣) ومبنى آر • سى • اى • وبعض المبانى الأخرى التى تعتبر أحد المعانى التى تعبر عن التكامل الفنى للتصميم الانشائى وليست الكتل والفراغات وحدها هى التى تتجاوب بعضها مع بعض • فتكامل الكتل مع الشكل العام لها تعطينا تأثيرا فعالا • فهى تتكامل جميعها ، كما نلمس فى مبنى آر•سى•اى• ترابط الكتل الملحقة ترابطا وثيقا بذلك التأكيد الشامل الذى يساعد على خلق خط خارجى أو هيكل خارجى يعطى الاحساس بالدقة والتكامل كما يعطينا الشعور بوجود كتل تملأ الفراغ • ومن ناحية أخرى ، فالمبانى الغنية بالزخارف فى القرن التاسع عشر فى عصر وجود القوى الكهربية مثل دار الأوبرا بباريس قد يكون شكلها العام جميلا الا أننا قلما نرى فيها ترابطها الواضح المتكامل بالكتل الرئيسية للمبنى •

التنظيم والتوزيع : من الوسائل التى يمكن الحكم بها على تصميم العمارة هى دراسة عنصر مدى الاستفادة بتوزيع المبنى استفادة فائقة • ونتساءل : هل سيؤدى المبنى وظيفته ؟ وهل تتحرك مصاعده الكهربية بسرعة كافية لتوصيل جموع الناس الى الطابق الرئيسى وتوزعهم على مكاتبهم بانتظام ؟ وهل تؤدى هذه المصاعد مهمتها كاملة بانتهاء العمل عندما يسرع كل شخص ليجد مكانه داخل المصعد ؟ فمن وجهة النظر هذه ، نستطيع عمل مقارنة بين مبنى آر • سى • اى • ومبنى سيجرام وأعمالها الضخمة وبين بعض المبانى الخاصة بالمكاتب فى أى مدينة ضخمة •

فالمبانى القديمة التى بنيت لفترة من الزمن وبصورة سريعة والتى طواها الزمن لم تستطع أن تساير زيادة الضغط الملموس فى عدد السكان المعاصرين حيث كانت مصاعد هذه المبانى بطيئة جدا وعددها غير كاف ، وقد وضعت فى مكان لا يتناسب مع الغرض الاستعمالى •

ونجد من جهة أخرى أن مبنى آر • سى • اى • الضخم يتمتع بميزة البنك الكبير لوجود مصاعد محلية سريعه به ، وضعت بعناية على مسافة كافية من أبواب المدخل



شـكل (٧٩) جـروين و ياماسكى وستونوروف : نموذج لمشروع تعمير جراتيوت ـ أورليانز ، ديترويت ، ميتشجان •

الكثيرة العدد وقد وزعت هذه المصاعد بطريقة يمكن بها تقسيم العمل بالمساحات العمودية الموجودة بالمبنى ـ فمجموعة من المصاعد تصل حتى طابق معين ثم تصـعد مجموعة أخرى الى عدد من الطوابق الأعلى ، ثم مجموعة أخرى الى طوابق أعلى من السابقة ، وهكذا • ومع أن تنظيـم أو توزيع كل طابق على حدة قد يتخذ الشـكل الروتينى ، الا أننا نلمس عدم العناية بذلك التنظيم عندما نجد أن الشخص يقطـع مسافة طويلة من بداية خروجه من المصعد حتى المكان الذى يقصده •

والحقيقة التى نجدها فى مبنى آر • سى • اى • الضخم هى نفس الحقيقة الموجودة فى المبنى الصغير الذى يحتوى على مكاتب أو فى المساكن أو الشقق السكنية الصغيرة نسبيا سـواء أكانت قديمـة أم حديثة البنـاء • ويعطينـا قصر فارنيـزى واللوفـر (أنظر شكل ١٧١) صورة عن الأخطاء الجوهرية فى عملية التوزيع ، حيث لم تكن هناك وسيلة لدخـول بعض حجرات معينة الا عن طريق الحجـرات الأخـرى أو عن طريق الخروج من الممر العام أو الفناء الداخلى • وقد تغلبت العمارة الحديثة على هذه الأخطاء وذلك بتخطيط الحجرات وتوزيعها حول صالة الدخول أو حول غرفة مستقلة حتى لا يسبب ازعاجا للناس عند مرور غيرهم •

ومما يدعو الى الجدل والمناقشة بالنسبة لمبان مثل قصر اللوفر حيث كانت الحاجة الى الاستقلالية ـ التى وجدت فى أيامنا هذه نتيجة للضغط المتزايد ـ لم توجد

بنفس الدرجة طبقـا لنظم الاحتفالات الدينيـة الملكيـة ، حيث لم تبق على ماكانت تقوم به السلطات الملكية من سرية ، فى حين نعتبرها اليوم مشكلة خطيرة خصوصا اذا لم يكن فى استطاعة المسئولين عن الشئون العامة العمل بمفردهم • وتكاد تكون مثل هذه الاستقلالية الملكية بالنسبة للملك لويس الرابع عشر حلمـا أو خيالا • فقـد كانت حفلات الاستقبال ومآدب العشاء وحفلات الرقص ، معروضة عرضا مستمرا • الا أنه لوجود حجـرات اضافية ، فقـد كان من الممكن أن يستخدم الخـدم السلالم الضيقة الموجودة بين جدران القصر أو الأبراج الموصلة لحجرة معينة عن طريق مدخل سرى يستخدم لجميع الأغراض ، والا لأصبح استخدامها دائما بواسطة الجمهور وكأنها ممرات عامة •

لم تختلف المبـانى القديمة مثـل اللوفـر و فرساى و فارنيزى فى تنظيمهـا وتوزيعها عن المبانى الحديثة فحسب ، مثل مبنى جراتيوت ـ أورليانز أو مشروع مساكن وليامزبيرج ، بل تختلف أيضا عن المبانى الشرقية الجماعية • وتعكس المبانى القديمة رغبة الفرد فى المجد والعظمة وقد خصصت أساسا لشئونه الخاصة •

وربما قد بنيت بعض المبانى بنفس الأسلوب ؛ اذ كـان فى فرساى مئـات من هذه المبانى ، وقد بقيت الحقيقة ـ سواء من الناحية الاجتماعية أو المادية ـ من أن هـذا الشعب كان دائما فى خدمة الملك •

ويتعارض مشروع الاسـكان الحديث (شـكل ٧٩) مع القصر القـديم ، اذ يعد من أجل الخدمة الجماعيـة • ونلمس هـذه الحقيقة بشـكل جوهرى بالنسـبة لمكاتب رجال الأعمـال والبنـوك ومحطات السكك الحديدية والمدارس والمسـتشفيات ومبانى الخدمات العامة الأخرى • وهذا هو كل ما أدت اليه الاحتياجات الديمقراطية الحديثة ، فى المجتمع الجديد • وتبعا لهذه الاحتياجات نجد أنها تضع مشاكل جديدة لكل من التصميم والغرض الاستعمالى للبناء حيث تجتمع مكونة العناصر الأساسية للعمارة •

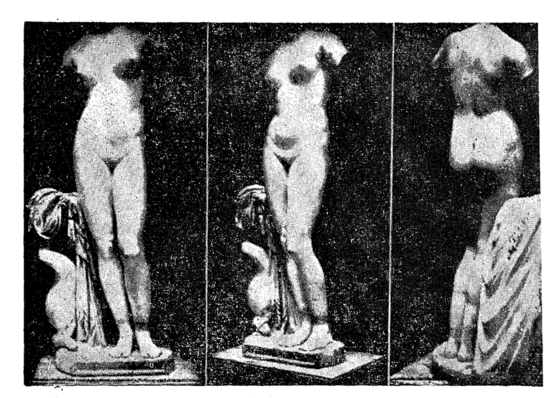
٥
معنى فن النحت

يختلف فن النحت بطبيعته فى الأسلوب الفنى عن أعمال التصوير المسطحة ٠ ونظرا لأن فن النحت يتضمن أشكالا مجسمه ذات أبعاد ثلاثة فان لوظيفته أهمية من حيث الاحساس بالكتلة وبالحركة المتجهة الى الفراغات المطلقة المحدودة وكذا باللمس واللون ، وتتيح لنا جميع أعمال النحت ، قديمة كانت أم حديثة ، المتعة الفنية ليس من خلال مشاهدتها فحسب ، بل عن طريق اللمس والتوازن والحركة المجسمة الفعلية ٠

ونجد عند فحص قطعة من النحت أننا نتأثر بمنظر شكلها الممتع الأخاذ وبلونها وملمسها وبالحركة تجاه الفراغ وببعض الدوافع الواضحة الأخرى ٠

وندور عادة حول التمثال لتتجدد أحاسيس مرئية للشكل واللون وغيرهما ، وعندما تظهر لنا أساليب جديدة ، تتغير الرؤية وتختلف العوامل الأخرى ٠ وعن طريق هذه المرانة تتكشف لنا طريقة فى التغير لا نهاية لها ، سواء أكانت فى أعمال النحت القديمة أم فى أعمال النحت المعاصرة التجريدية ، فهى توجد مثلا فى النحت الاغريقى من حيث تنوع خطه الخارجى (شكل ٨٠) ٠ اذ يستطيع الانسان أن يمشى حول تمثال هيرميس (اله العلم) الذى نحته براكسيتيلس أو تمثال أفروديت الهة جمال سايرين فنجد بدون شك أن كل خطوة تعطى للعين شكلا خارجيا رائعا جديدا ٠

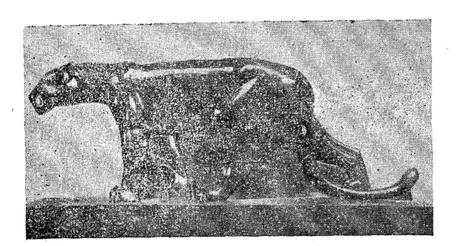
وهناك متعة ثانية تتعلق باحساسنا باللمس ٠ فوجود بعض خامات معينة فى أعمال النحت مثل الرخام المصقول والخشب والصلب تحت الأصابع على اللمس ، وليس سطح التمثال الخارجى وحده هو الذى يدعو الى هذا الاحساس ، بل هى خطوطه التى يتكون منها الشكل ، فتمثال **الفهد الهندى** المصنوع من الحجر الجرانيت الأسود اللامع (شكل ٨١) الذى نحته المثال هيرنانديز (Hernandez) قد حاز اعجاب آلاف من الاطفال الصغار والشباب ٠ فالنحات يخلق ويبدع عن طريق التشكيل الحقيقى الطبيعى للطين أو الحجارة أو أى مادة أخرى ٠ فيشكل بيده الطين ثم يصبه بعد ذلك بالبرونز أو الفخار أو بالخامات الأخرى ، أما فى النحت المباشر على الخشب أو الحجر فان أنامله لا تقل منفعة له عن عينه ٠ فعمل الفنان الاصلى يحرك فينا الاحساس بالمهارة اليدوية والاستجابة البصرية ٠



شكل (٨٠) افروديت آلهة جمال سايرين: من الخلف ، ثلاثة ارباع ومنظر امامى ، متحف المحطة بروما .

وهناك دافع ثالث خاص يجذبنا الى قطعة النحت ، وخصوصا فى العالم المعاصر وهو احساسنا بالتوازن • ومع أن هذا الاحساس موجود عند تذوقنا لفن العمارة ، وبصفة محدودة فى فن التصوير ، فان أمثلة معينة فى النحت (مثل أعمال رينالد بتلر (Reginald Butler) مارى كالرى و جاك ليبشتز (Jacques Lipchitz) وكنستانتين برانكيوزى (Constantin Brancusi) ، وتيودور روزاك ، (شكل ٨٢) بارزة فى قوة نحو مساحة من الفراغ ذات أسلوب خيالى جديد خارج حدودها المادية الفعلية • يكاد يقاوم هذا البروز الاتجاه المعتدل لحركة البصر المادية عندنا ، ويدفعه الى الانتقال العنيف • ومن هنا يأتى التوازن الذى قد يقارن مقارنة تقريبية بالتأثيرات الموجودة فى أنواع معينة من النحت الباروكى مثل التمثال المسمى **نشوة القديسة تيريزا** من أعمال برنينى (شكل ٩٨) •

وقد نلاحظ مرة أخرى أن أعمال الفن القديم غالبا ما تنتج لنا أساليب جمالية معينة (وهى الاتجاه الى الفراغ) اذا قورنت بأعمال الفن الحديث ، ولكننا نجد أن الأعمال القديمة تتضمن غرضا جوهريا مثل تقوية الشعور الدينى التى تعتمد عليها هذه الناحية الجمالية • وقد تكون الحركة فى الفن الحديث غاية لذاتها ، فهى حركة فعلا ، والاحساس الصادر عنها موجود فى نطاق خاص بها الا وهو عالم الفن •



شكل (٨١) ماتيو هيرنانديز : الفهد الهندى (من حجر الديوريت ١٩٢٢ ـ ١٩٢٥)
متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك ·

ما الذى يحاول كالدر أن ينقله الينا من خلال الحركة ؟ فهى بالنسبة للاحساس القديم قد تعنى شيئا بسيطا ، أو قد لا تعنى شيئا على الاطلاق · أما بالنسبة للاحساس الجديد فاننا نجد على أى حال أن كالدر يحاول تجسيم فكرة الحركة فى جميع أعماله الفنية (كما يفعل فنانو العصر الحديث) التى تنقلنا بصريا وماديا الى فراغات أخرى وتعطينا الاحساس بالحركة ، والاحساس بالتوازن ، وكذا الاحساس بالشكل العادى ·

وبمقارنة الانتاج المعاصر بأعمال فنان العصر الباروكى الفنية من حيث الحركة قد نلاحظ أن هذا الفنان الباروكى لا يزال محكوما بمشكلات شغل الفراغ مع أن هذا الفراغ ينتقل ضمنا بعيدا عن الحدود الأصلية للتصميم نفسه · أما فى أعمال النحت القديم فاننا نشعر دائما بهذه الحدود ، بينما يتضح لنا أنها أقل أثرا فى أعمال النحت المعاصر · وتختلف الأهمية الأساسية فى الأشكال القديمة التى تشغل الفراغ (أنظر أعمال ميكل انجلو شكل ٣٤) اختلافا تاما عن أهمية الفن المعاصر المتزايدة ، سواء أكانت فى تغير الفراغ المتسع المشغول (أنظر ليبتون أو أعمال ريفيرا شكلى ٦٣ و ٨٥) ـ أم باستخدام فراغات تنفذ خلال مساحات النحت (أنظر تمثال بيفزنر شكل ٨٤) أم فى حركة الشكل نفسه ككفاية فنية (أنظر تمثال روزاك شكل ٨٢) ·

وفى النحت كما فى التصوير توجد الآن مجموعة حديثة من الأساليب الجمالية متحدية القيم القديمة · ولو أن للنحت الحديث ـ كما يظهر لبعض الناس ـ قوة اندفاعية وقدرة على التغلب على الفراغ عن النحت القديم (متنقلا خارج نطاق النحت القديم حيث تبقى امتداداته داخل حدود العمل النحتى) فان ذلك لم يضعف من شأن

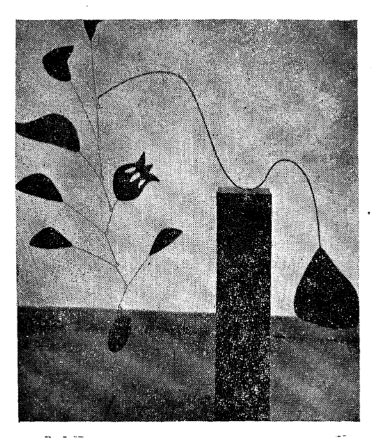
الفن القديم . وكذلك فان القيم الثابتة لأعمال النحت القديم لا تمنعنا من تقدير أعمال النحت فى عصرنا الحـــديث .

أوجـــه استخدام النحت

كان لاستعمال النحت من الناحية التاريخية أهمية كبرى فى الأغراض الدينية كما نشاهد فى تمثال برنينى المسمى **نشوة القديسة تيريزا** (شكل ٩٨). وهناك غرض وظيفى آخر هام هو احياء ذكرى الأفراد أو الجماعات كما فى قوس تيتوس (أنظر شكل ١٦٤) تمجيدا لانتصار روما على اليهـود . وتتضمن التماثيل النصفيـة استعمالا مجيدا ، كما فى تمثال **فولتير** لاودون وتمثال **جاتاملاتا** لدوناتيللو ، وتمثال **كوليونى** لفيروكيو (انظر الأشكال ١٦٥ ، ١٩٩ ، ٢٠٠) وأعمال أخرى مماثلة . وقد تكون قطعة النحت تسجيلا للموضوعات اليومية كوصف الحياة والعادات فى أوقات معينة كما نشاهد ذلك فى التماثيل الصغيرة المصنوعة بالطينة المحروقة ذات السحر والجمال التى صنعت فى العصور الهيلينيسية . وقد وجد التعبير الأدبى مكانه أيضا فى تمثال **لاوكون** الشهير الذى استوحى من قصة حرب طروادة (أنظر شكل ١٨٧) .



شكل (٨٢) تيودور روزاك : **الخلية المهد** . (من الصلب والبرونز والنيـكل الفضى ؛ ١٩٥٣ ـ ١٩٥٦) بتصريح مـن صالة عرض بيير ماتيس .



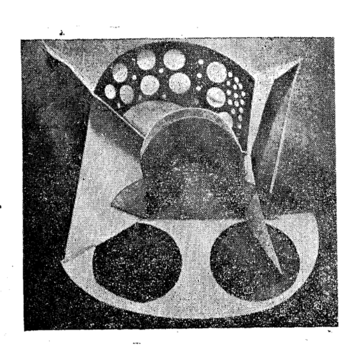
شكل (٨٣) الكسندر كالدر : **الرمان**.
متحف ويتنى للفن الأمريكى بنيويورك .

ويعتبر الموضوع اليومى والموضوع الأدبى ضئيلا بالنسبة للموضوعات الأخرى المستخدمة فى أعمال النحت ؛ فهى ترضى الناحية الذهنية أكثر مما ترضى الناحيتين التاريخية والاجتماعية أو الغرض التذكارى . وتعتبر أساسا انتاجا فنيا كما فى أعمال نحت القرن العشرين . ونجد فى الوقت الذى لا تقام فيه المعابد أو تزين الكاتدرائيات بالتماثيل ، أو فى الوقت الذى وصلت فيه التماثيل الأثرية العامة الى مستوى منخفض حيث لم يعد هناك مكان لوضع التماثيل فى البيوت الصغيرة الحديثة ، ونجد أن التماثيل قد وضعت خارج المبنى فى الحدائق وحفظت داخل المتاحف. وقد ساعدت الحاجة الى الناحية الوظيفية على انتشار تحويل أعمال النحت الحديث تجاه التعبير المتكامل ، وهو : الفن للفن . ويصور لنا تمثال بيفزنر (شكل ٨٤) نوعا من الطرز الفردية ذات المستوى الرفيع نفذت بأيدى نحاتين معاصرين ، هذه الطرز التى لم يستوعبها غير عدد قليل من محبى الفن . وقد استوحى ليبتون أعماله (شكل ٨٥) من الاعتبارات الدينية مع وجود تكوين خاص فى ذهن الفنان وهو ضمن نطاق التعبير الحديث رغم أنه يتعرض لاحتياجات معينة بالطريقة القديمة .

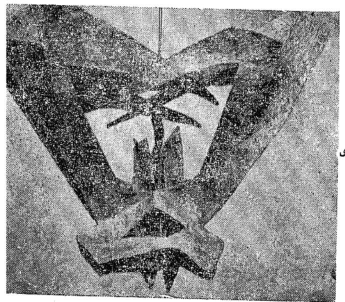
الحجـــم والبعـــد

تتدرج أبعاد التمثال المختلفة من الحجم الذى يزيد عن الحجم الطبيعى الى الشكل ذى الحجم الصغير جدا مثل العملة التى يقل قطرها عن بوصة واحدة ، وهناك تماثيل ضخمة فى الفن المصرى القديم مثل أبى الهول الذى يبلغ ارتفاعه أكثر من مائة قدم أو التماثيل الأخرى التى تقل عنه حجما ، وتعتبر أكبر من الحجم الطبيعى • أما تمثال **موسى** الذى نحته ميكل انجلو (شكل ٨٧) فهو أكبر من الحجم الطبيعى • أما تمثال الطبيعى التى كثيرا ما توجد فى أعمال النحت القديمة ، وخصوصا عندما ارتبطت بالعمارة • كما يعتبر تمثال **رامى القرص** لمايرون (شــكل ٨٦) أكبر نسبيا من الحجم الطبيعى متخذا طابعا معينا من النحت الاغريقى ، فى حين يمكن اعتبار تمثال **فولتير** من أعمال أودون (أنظر شكل ١٦٥) وتمثال **أبولو ودافنى** لبرنينى (أنظر شكل ١٧٧) وبعض الأعمال الأخرى التى تمثل العصور القديمة فى حجم طبيعى •

وعلى أى حال ، فانه ينبغى أن نلاحظ أن التماثيل التى تعتبر أكبر من الحجم الطبيعى أو كالحجم الطبيعى ، ليست لها أهمية فى حد ذاتها ، الا أنها تعكس شــيئا من رغبة الفنان فى أن يجعل بعض التماثيل ذات صبغة أثرية كتمثال **خفرع** (شــكل ٨٨) وتمثال **موسى** وتمثال **فولتير ورامى القرص** التى يزيد حجمها عن الحجم الطبيعى بكثير • وأكثر أهمية من ذلك أن حجم التمثال وحده لا يفرض عليه طابعه التذكارى



شكل (٨٤) أنطوان بيفزنر : **تمثال نصفى** (من المعدن والسيليلويد قبل عام ١٩٢٦) متحف الفن الحديث بنيويورك •



شكل (٨٥) سيمور ليبتون : نور ابدى
(من النيكل الفضى) تولسا ، أوكلاهوما .

أو وقعه على النفس . اذ قد وجدت تماثيل ضخمة فى أواخر العصر الرومانى قد اندثرت تقريبا ولم تترك أى أثر يشرف موضوعها .

وبالعكس فان التماثيل التى تقل عن الحجم الطبيعى غالبا ما تبين لنا روعة الادراك أكثر مما يفعله الحجم الذى يغلب عليه طابع الضخامة . وقد ظهر ذلك واضحا فى تمثال **جوديا** الشهير بمتحف اللوفر (شكل ١٨١) الذى يبلغ ارتفاعه حوالى ٣½ قدم وفى تمثال **آلهة الثعبان** من أعمال كريتان (شكل ١٨٢) وارتفاعه ٧ بوصات ، ثم فى تصميمات العملة الاغريقية الأثرية (شكل ١٣٨) ويبلغ حجمها مثـل حجم العملة التى نتداولها الآن فى عصرنا الحديث . وبالرغم من تفاوت أحجام هذه الأشياء كلها الا أن معظمها له تأثير فعـــال .

ويعتبر الغرض الوظيفى من العوامل الرئيسية لتحديد حجم التمثال (ولو أنه لم يكن العامل الوحيد) فوظيفة تمثال **خفرع** الاجتماعية والمعمارية هى تخليد عظمة فرعون ، أو أن وظيفة تمثال **موسى** الذى هو جزء من المبنى التذكارى للبابا يوليوس الثانى الذى لم يتم بناؤه قد أثرت على حجم العمل الذى أخرجه الفنان . أما التمثال الذى يصمم ليشاهده الجمهور كجزء من المبنى ، أو ليوضع داخل المبنى ، أو فى أحد ميادين المدينة ، نجد أنه من الضرورى أن يكون ذا حجم ضخم . وقد اقيم تمثال **جاتاميلاتا** لدوناتيللو فى حجم ضخم (شكل ١٩٩) على عمود مرتفع أمام كنيسة القديس انطونى ببادوا وذلك ليجعل الاحساس بأثره واضحا مرئيا .

ولو أن بعض التماثيل الاغريقية مثل تمثال **أثينا آلهة ليمنينا** أو تمثال **رامى**

القرص (شكلى ١٨٣ ، ١٨٥) أو غيرها لم تكن جزءا من بناء المعبد الا أن لها غرضا استعماليا أساسيا أثريا ، وبناء على ذلك ، فقد نفذت بأحجام أكبر من الحجم الطبيعى • وفكرة تمجيد الجنس البشرى هنا قائمة كذلك ، وربما كانت السبب فى تكبير حجم التمثال • وقد حدث نفس الشىء فى المجتمع القديم عندما كانت الحاجة السياسية تدعو الى تمجيد رئيس الدولة ، ويتمثل ذلك فى تمثال ستالين الضخم وفى تمثال هتلر وغيرهما من تماثيل رجال السياسة المماثلة • وقد يكون التمثال متوسط الحجم اذا كان استعماله محدودا سواء أكان ذلك التمثال للمتعة الشخصية للفنان أم نفذ لشخص آخر • وقد صمم مثالو العصر الروكوكو فى القرن الثامن عشر ، مثل كلوديون أعمالهم لغرف السيدات الخاصة التى كانت تستخدم فى ذلك العصر • وكذلك فقد ادرك بعض مثالى العصر الحديث أن هناك مكانا خارج المتاحف أو المبانى الحكومية القديمة لوضع التماثيل ذات الطابع التذكارى ، وقد تحولوا الى عمل قطع صغيرة من التماثيل يمكن وضعها داخل البيوت •

وأخيرا فالأسلوب الذى جعل المثال المعاصر يتباعد عن عمل الدولة الحقيقى مثل الكنيسة وغيرها من أنواع التشجيع التقليدى ، هو نفس الأسلوب الذى جعله لايحتاج الى عمل تماثيل بأحجام ضخمة • فهو يعمل الآن لنفسه فى حدود الاحتياجات الطبيعية البسيطة الخاصة « بمرسمه » ، وفى حدود الامكانيات المادية المحدودة لمهنته التى تجعل صناعة التماثيل الأثرية صعبة التنفيذ من الناحيــة المادية • وهنــاك بعض المثالين يصنعون تماثيلهم من الحجارة الا أنها لا تباع ، ويجد هؤلاء المثالون أنفسهم فى نهاية السنة أنهم قد أنفقوا أموالا طائلة على الخامات دون الاستفادة منها •

التماثيل المستقلة للأشخاص

قد تنتمى أعمال النحت الى أحد النوعين الآتيين : النحت المستقل أو النحت البارز ، فالتماثيل المستقلة متعددة الأشكال ويمكن مشاهدتها من جميع النواحى ، ولابد من المشى حولها حتى يتسنى للمشاهد تذوقها • وتمثال **رامى القرص** لمايرون (شكل ٨٦) يعتبر مثالا بسيطا نفذ على شكل مجسم له أبعاد ثلاثة مستقل عن العمارة ولا يمكن رؤيته على جدران المبنى أو واجهته ، مثل تمثال **خفرع** وتمثال **لابيس** (شكلى ٨٨ و ٩٦) ولما كان تصميمه بحيث يمكن رؤيته من جميع الجوانب ، فكان لابد من تخطيطه ليكون لكل جزء مظهره ودلالته •

ومن ناحية أخرى نجد أن تمثال **موسى** لميكل آنجلو (شكل ٨٧) لم يصمم لأى غرض من الأغراض ، الا أنه تمثال يوضع فى ركن باحدى المقابر الضخمة • ورغم أن الباحثين قد شاهدوا صورا فوتوغرافية للمنظر الخلفى لتمثال **موسى** الا أنه بالنسبة لنا قد بقى تمثالا يرى من الأمام موضوعا داخل حائط نصف دائرى فى بناء معمارى حديث • ومع ذلك فقد أوضحت الصور أن المقصود من هذا العمل هو مشاهدة هذا التمثال من عدة جهات • وكان الغرض الأساسى من عمله هو أن يشاهد من



شكل (٨٦) (اليسار) مايرون : **رامى القرص** (نسخة من البرونز) المتحف الأهلى بروما ٠



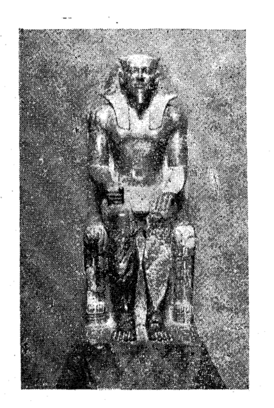
شكل (٨٦ أ) مايرون : **رامى القرص** (نسخة رومانية من الرخام) قصر ماتسيمى بروما ٠

الجوانب أيضا ٠ وبناء على ذلك لم يفكر الفنان فى عمله بالطريقة التى فكر فيهــا النحات الذى صنع تمثال **خفرع** (شكل ٨٨) ٠

وقد صنع تمثال **خفرع** (وهو من مجموعة التماثيل المصرية القديمة) ليوضع على حائط المقبرة ، ولذلك اهتم المثال بالمنظر الأمامى فقط ٠ ونظرا لتلاصق بعــض التماثيل بالحائط تماما ، نجد عدم أهمية منظرها الجانبى اطلاقا ، رغم أن عملية الانجاز « التشطيب » نفسها كانت تتم بعد التركيب ٠ ولم يكن تمثال **خفرع** جزءا من المبنى بنفس الاحساس المتكامل الموجود فى تمثال **الاله العظيم** بكنيسة أميين (شكل ٢٤) حيث كان الغرض منه أن يوضع فى مكان معين يرتبط به ارتباطا طبيعيا ٠ وعلى أى حال فانه يجب اعتبار العمل المصرى القديم عملا معماريا من الناحية العملية ٠ ولهذا السبب ، ولأسباب أخرى كالخلود وقوة التأثير والبقاء (أنظر فصل ١٢ الفن القديم) نجد أن تمثال **خفرع** قد نفذ على شكل كتلة لها طابع هندسى ٠



شكل (٨٧) ميكل انجـلو : **موسى** (من الرخـام) كنيسـة القديس بيترو فى فينكولى بروما .



شكل (٨٨) **خفـرع** (من الحجـر الديوريت) المتحف المصرى بالقاهرة .

وقد خضع كل عنصر فى هذا الشكل لناحية الادراك الهندسى ، فالأرجل والأذرع وبقية الجسم عبارة عن خطوط متوازية تكون شكل التمثال الذى نحت من كتلة مجسمة مستطيلة ، وعلاوة على ذلك فان أى جزء من التمثال لم يخرج عن نطاق الكتلة الأصلية يعتبر خاضعا له تماما .

وفى مثل هذا النوع من التماثيل ، نجد أن خلف التمثال مواز للخط الخلفى للكتلة ، والفخذ مواز لخط القاعدة ، والذراع العلوى مع الخط الخلفى والذراع الأسفل والقدم مواز لخط القاعدة ، وهـكذا ... ويحرص الفنـان على الاحتفاظ بكل هذه العناصر فى حدود الخيال ولكن فى حدود الامكانيات المحدودة للكتلة المستطيلة المجسمة التى يمكن ابرازها حول التمثـال .

وكما فى أنواع التماثيل المستقلة ، نلاحظ أن الغرض من عمل تمثال خفرع يختلف عن الغرض الذى عمل من أجله تمثال **موسى** و **رامى القرص** ، وهو رؤيتهما من جميع الجوانب . ومع ذلك فقد كان تمثال **خفرع** منفصلا تماما عن المكان الذى وضع فيه لدرجة أنه كان يجمع بين النحت المستقل والنحت البارز .

وبانتقالنا من التماثيل المصرية المصنوعة من الحجر الديوريت واستخدامها لأغراض الخلود والتعميم ومعظمها لتخليد عظمة البشرية والقوة التأثيرية نأتى الى تمثال **موسى** المصنوع من الرخام الأكثر ليونة • ونجد هنا أيضا شكلا محكما فيه تركيز ، محدود بالخطوط الأصلية التى تكون الكتلة ذات الزوايا القائمة • أما الأغراض الاستعمالية لأعمال الفن فى عصر النهضة المزدهر فهى تختلف تماما عن الفن المصرى ولذلك تغيرت وسائل التنفيذ تغيرا شاملا بالرغم من شكل الكتلة ، ويوجد شعور بحركة حقيقية مقصودة رغم شكل كتلة الحجر الأصلية •

وقد سيطر المثال المصرى القديم على الحركة بوضع جميع هذه الخطوط فى أوضاع متوازية مع الأرضية أو القاعدة ليجعل كلا من العين والأكتاف والأرجل وكذا الاقدام فى مستويات موازية بعضها لبعض ، (وهو مايعرف بامامية التمثال (frontality) أما فنان عصر النهضة فهو بينما كان يبقى على تكامل الكتلة وتجنب المغامرة بها ، نراه يهتم بتآلف الحركة ، فنجد الأذرع متقاطعة ، والرأس بعيدا عن الجسد ، كما تسحب الأرجل بعيدا عن الخط الأمامى للكتلة بنسب مختلفة • وأكثر من هذا فقد كانت ترتب هذه العناصر ترتيبا تاما بدلا من الأسلوب الذى كان يتبع فى التماثيل المصرية من الأمام مع حساب المتوازيات فيه ، ونجد أن أعمال عصر النهضة كانت تتبع طابع الحركة اللولبية الاندفاعية كما فى أعمال ميكل انجلو •

فعندما نبدأ من الجزء الأسفل من الناحية اليسرى ، ثم نتحرك يمينا ، ثم الى أعلى ، ثم حول التمثال من الناحية اليسرى فى شكل دائرى فى عكس اتجاه عقارب الساعة، نجد أن الحركة تنتقل الى الذراع اليسرى ، ثم من الناحية اليسرى الى الخلف عن طريق اليد اليمنى تتجه الى أعلى جهة اللحية ، وبعد ذلك الى الخارج تجاه الفراغ عن طريق الرأس • ولم تنقل هذه الطريقة الحركة وحدها بصفة عامة انما تنقل أيضا التحرر النفسى من قيود الكتلة المفروضة عليها ذاتيا • كما تظهر أيضا حالة من المقاومة عند انتزاع الحركة اللولبية فى التمثال من الكتلة نفسها • وقد اتبع مثال العصر الحديث الشكل المتكامل تماما مثل الذى اتبعه ميكل انجلو ومازال استعماله قائما حتى الآن •

ونظرا لأهمية الخامة وتأثيرها بالنسبة للمثال المصرى القديم واستخدامه للحجر الصلب فقد كان يفرض عليه شكل قد يحتاج الى بعض التفاصيل • وقد ساعد استخدام الرخام السهل الاستعمال المثال الايطالى على تنفيذ ما قد يرغبه للحصول على عمل طبيعى أكثر ، وعلى تفاصيل للملابس والملامح ذات طابع نفسانى •

ويعتبر تمثال **رامى القرص** مثلا آخر من النحت الحر المستقل ، وقد صنع أساسا من البرونز الذى ساعد الفنان فى الحصول على حرية فى الحركة واسترخاء فى الجسم • وقد أحس فنانو الاغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد بالحاجة الى حرية الشكل أكثر من الفنانين السابقين ؛ فقد استخدموا خامة أكثر تحررا وعملوا على تطويرها • ويعتبر هذا العمل مثلا لأهمية الناحية الجمالية المتزايدة عند الاغريق القدماء • وبالاضافة الى وجود أعمالهم الفنية ذات الطابع الدينى والتذكارى ، فقد عملوا على تنفيذ

كثير من الأعمال الفنية التى نسميها الآن « الفن للفن » (أنظر البرونز والمعادن الأخرى)٠

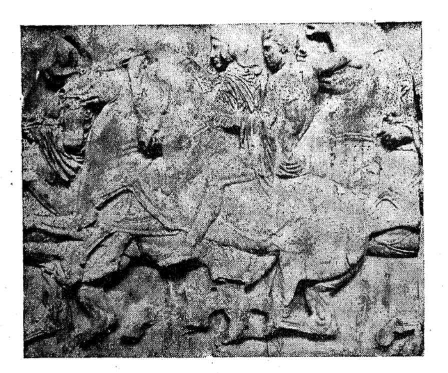
والاختلاف الحقيقى بين العمل الفنى كتمثال **رامى القرص** وبين التمثالين اللذين سبق التكلم عنهما نجده يعتمد على استبعاد شكل الكتلة التى تساعد على انطلاق التمثال ليعبر عن الحركة . فى حين كان التمثال المصرى القديم يدل على الخلود والقوة كما كان التمثال الايطالى الحديث يدل على فشل الفنان وفشل الزمن نفسه . وهو ما كان يرمز به مايرون بالاتجاه التجريدى الذى نسميه بالحركة ٠ ان ما اهتم به الفنان الاغريقى العظيم هو الاحساس العام بالحركة وبالطريقة التى عليها شكل الانسان . فهو يعرضه بأسلوب معين (وهو هنا بشكل منحنى منتظم) قد عبر عن هذا الاحساس ٠ ومن أجل هذه الغاية كان لعنف الكتلة التى شاهدناها فى الطريقة التى يميل فيها الجسم خارج التمثال فائدة فعلية ٠

وتؤكد التماثيل التى من هـذا النوع ـ وأعمال الفن الرومانى والاغريقى الكلاسيكى مليئة بالأمثلة ـ الشكل العام للتمثال عن تاكيدها لشكل الكتلة أو القوة العنيفة التى اتبعت فى الطرز الأخرى ٠ وبالنظر الى قطعة من النحت الكلاسيكى من أى زاوية نجد أنها تبين أو ينبغى أن تبين شكلا عاما جميلا أو حركة خطية تجتذب النظر اليها ٠ ففى تمثال **رامى القرص** نجد أن توزيع الخطوط الرئيسية عن طريق الذراع اليمنى ثم الأكتاف والذراع والأرجل اليسرى . وكذا التقوس الكلى للجسم . قد نتج من الشكل العام الممتد الى الرأس ووسط الجسم ثم الفخذ اليمنى حيث كان لها أثر فى تركيز القوى عندما يتجه الخط المنحنى الى الناحية اليمنى والآخر يتجه الى الناحية اليسرى ٠

النحت البـــارز

لقد ميزنا فى أعمال الفن القديم بين النحت الحر أو المستقل مثل تمثال **رامى القرص** وتمثال **موسى** . وبين أعمال النحت البارز وهو يتضمن التماثيل التى تعتبر اما جزءا من المكان المثبتة عليه واما منحوتة فيه مباشرة ٠ وللتعبير عن النحت البارز تعبيرا مختلفا قد نعتبره نحتا بارزا أو مرتفعا عن المساحة التى يمكن رؤية البروز عليها ٠ وهناك مثالان معروفان من هذا النوع من الفن . وهما النحت البارز الذى يمثل الاحتفال البانا ثينيكى بمعبد البارثينون (Panathenaic Procession) بأثينا (شكل ٨٩) . والآخر المسمى أبواب الجنة الموجودة فى كنسية التعميد بكاتدرائية فلورنسا (شكل ٩٠ . ٩٠ أ) ٠

وتمثـل هاتان القطعتان نسبة الأبعـاد الموجـودة فى النحت البارز بالاقدام والبوصات . وكذا نسبة بروزها من المساحة المثبتة عليها ٠ ويبلغ ارتفاع النحت البارز الموجود فى معبد البارثينون ٤ أقدام و ٤ بوصات . ويبلغ ارتفاع كل من الحشوات الموجودة بباب كنيسة التعميد قدمين لكل حشوة وارتفاع المدخل الكلى ١٨½ قدما ٠ وهذه الأمثلة فى الواقع لم تؤثر فى تحديد الأبعاد فى النحت البارز ولكنها تعطى

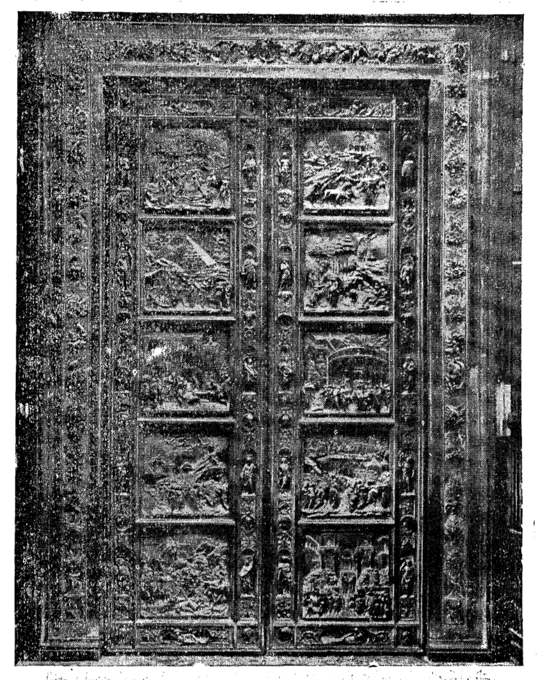


شكل (٨٩) فرسان (من الرخام) أحد التفاصيل من افريز باناثينايك من معبد البارثينون • المتحف البريطانى ، لندن •

فكرة تامة عن الحقيقة ، وهى أن كلا من النحت المستقل والنحت البارز محكوم الى حد ما باحتياجات العصر الذى ينفـــذ فيه •

وبالنسبة لارتفاع النحت البارز ودرجة بروزه عن المساحة المثبت عليها ، نجد أنها فى النحت البارز الاغريقى أقل بكثير من النحت الايطالى ، كما نجد أن معظم التماثيل فيها غير مترابطة على الاطلاق • وأبعد من ذلك ، فالتماثيل الاغريقية على مستوى واحد من الارتفاع تقريبا ، ويوجد فى النحت البارز الايطالى بروز يتدرج من النحت المنخفض الى النحت المتوسط البروز والنحت الأكثر بروزا حيث يتضمن جميع امكانيات هذا الاتجاه • ونحن نسميه عامة بالنحت المنخفض والنحت المتوسط البروز أو النحت البارز المرتفع • وقد صورت هذه الأنواع كلها هنا فى هذا الكتاب، حيث تبين قرب بعد الأشكال فى النحت البارز المرتفع ، ثم نجدها تتباعد نسبيا فى النحت المتوسط ، أما فى النحت المنخفض فتوجد عند مسافات كبيرة فى الأشكال التى يصعب رؤيتهــا بوضوح • ويوجد نوع آخر لم يبين هنـا يعرف بالنحت الغـائر (hollow relief or intaglio) وهو ما نجد الأشكال فيها اما منحوتة فى السطح واما منحوتة فى بروز معكوس بدقة تحت مستوى السطح •

وتعتبر كل من الأعمال الاغريقية والايطالية جزءا من المبانى التى صممت لهذا



شكل (٩٠) لورينزوجيبرتي : أبواب الجنة (من البرونز) كنيسة التعميد بكاتدرائية فلورنسا ، فلورنسا بايطاليا . (صورة مصرح بها من مكتب الاستعلامات السياحي الايطالي)

الغرض · فأعمال الاغريق صممت للحائط الذى يقع خلف الأعمدة الخارجية للمعبد ، اما أعمال النحت الايطالية فهى لأبواب مدخل كنيسة التعميد بكاتدرائية فلورنسا · وهذا هو التقليد القديم لأعمال النحت البارزة ، فلقد لعبت الى وقت قريب دورا وظيفيا · أما فنانو اليوم أمثال ماتيس وآرب (شكل ٩١) وبعض الفنانين الآخرين فقد قاموا بأعمال من النحت البارز للأغراض الجمالية وحدها دون ارتباطها بالعمارة ·

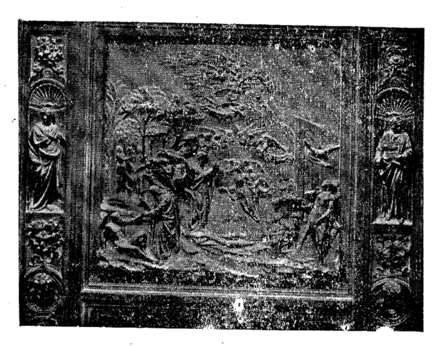
ويختلف هذان النوعان من النحت القديم الذى سبق الحديث عنهما فى صفاتهما الجمالية عن الغرض الاستعمالى الذى صمما من أجله ، فالنوع الأول القديم يعكس شخصية الفن الاغريقى غير المحددة ذات الاتجاه الطبيعى · أما أعمال النحت الموجودة فى بوابات الجنة ذات الاتجاه الطبيعى الزائد فهى نتيجة زيادة الاحتياجات الانسانية فى القرن الخامس عشر بايطاليا مع تأكيدها للتشريح الواقعى والمنظور وبعض التطورات الأخرى ·

المفاهيم الحديثة للشكل المنحوت

ولو أن الانسان يستطيع أن ينسب بعض أنواع النحت الحر والنحت البارز الى أعمال الفن المعاصر الا أن هذا التمييز قد أصبح الآن ليس له معنى على الاطلاق ، وخصوصا فى النحت الحر المجسم أكثر من النحت البارز · ولاتزال أعمال النحت البارز الحديث التى قام بعملها كل من نيكولسون وآرب وماتيس تتخذ طابع النحت البارز · الا أن الادراك فى النحت الحر المستقل يتغير كما فى أعمال الفنانين ليبشتز وهنرى مور وجابو وبيفزنر وكاليرى وكالدر ولاسو ثم روزاك(أنظر أشكال ٨٢ ــ ٨٥) ومع أننا دون شك نستطيع أن نرى هذه الأعمال الفنية من جميع الجهات فاننا نستطيع أيضا أن نتعمق فيها (بالمشاهدة على الأقل) فضلا عن أنه يمكن ادراك ما بها من أجزاء متعددة تتقاطع وتتلاحم لتحول بشكل جاد طبيعة الفراغ الذى تشغله كليا أو جزئيا · ونرى فى مثل هذه الأعمال كيف أن الأوضاع القديمة فى النحت قد تغيرت عن طريق الفنانين أنفسهم ، وبالتالى نجد أن الحالة التى عليها المشاهد قد خضعت أيضا لهذا التغيير ·

الخامات وطرق الأداء فى النحت

التيراكوتا : وهى كخامة تستخدم فى أعمال النحت ، واحدة من وسائل التعبير القديمة جدا ، استخدمها الانسان فى عصور ما قبل التاريخ · وفى النهاية استخدمها قدماء المصريين والاغريق والصينيون وشعوب الهند على مستوى فنى عال · والاصلاح نفسه يصف أنواعا متعددة من الطينة المجهزة التى استخدمت فى الأشكال المطلوبة · وهى معروفة عموما « بالأوانى الخزفية » أو المصنوعة من التيراكوتا (terra cotta) التى يمكن تشطيبها اما بطبقة من الطلاء الزجاجى اللامع واما أن تترك بدون طلاء · وقد أتبعت كلتا الطريقتين فى العصور القديمة (ينبغى أن نخص

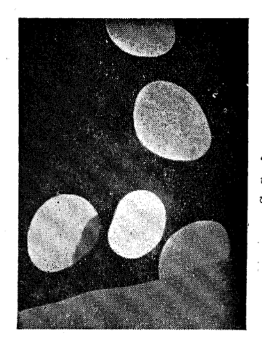


شكل (٩٠ أ) لورنزو جيبرتي : **الخلق** (احدى لوحات أبواب الجنة · كنيسة التعميد بكاتدرائية فلورنسا ، بفلورنسا ، ايطاليا) · (صورة مصرح بها من مكتب الاستعلامات السياحى الايطالى) ·

بالذكر أعمال أسرة سونج الصينية الممتازة) كما استخدمت بكثرة فى أعمال أسرة ديللاروبيا ذات الطابع العاطفى فى القرن الخامس عشر بايطاليا (شكل ٩٢) وأعمال كلوديون الفرنسية الجذابة فى القرن الثامن عشر · ونجد أمثلة أخرى من منتجات مصانع فينر بالنمسا ذات الطابع الزخرفى فى أوائل القرن العشرين ، ثم فى أعمال بيكاسو المتعددة ذات الأسلوب الخيالى المعاصر (أنظر شكل ٢٣٦) ·

ومن مميزات التيراكوتا التى جعلتها تستخدم على مر السنين هى : أولا بالنسبة لأعمال الفن التى تكون الخامات فيها عموما صعبة الاستخدام ، تكون التيراكوتا أسهل استخداما ، اذ تجهز الطينة الأساسية داخل اطار معدنى ، ثم تحرق بطريقة لا تكلف كثيرا · ثانيا ، بعد حرقها تصبح أكثر المواد عملا لا تتعرض للتلف أو التآكل أو التشقق ، الا أنه يمكن بالطبع كسرها نتيجة لأى تصادم يقع عليها ·

والميزة الثالثة توقف على امكانيات لون الطينة (التيراكوتا) كما نلمس فى الحشوات ذات النغم الرقيق فى عمل ديللاروبيا والألوان الحية فى طيور بيكاسو · ويمكن الحصول على هذه التأثيرات اللونية ، عن طريق استعمال الطينات ذات الألوان المختلفة أو باضافة طبقات من الطلاء الزجاجى ذات الدرجات اللونية المتعددة حيث تثبت على سطح التمثال فى أثناء عملية الحريق الثانية فى الفرن المعد لذلك ، أو فى الفرن العادى ·



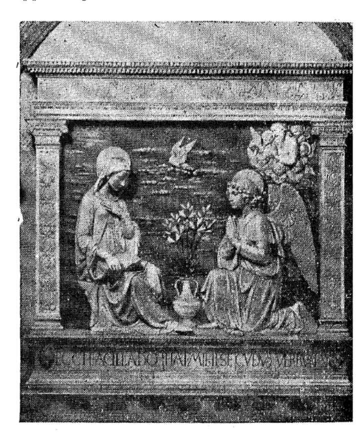
شكل (٩١) جين آرب : **نحت بارز** ، ١٩٣٠ (خشب ملون) • من مجموعة مسز جورج هنرى وارن ، بنيويورك • (صـورة مصرح بها من متحف الفن الحديث) •

أما الميزة الأخيرة لطينة التيراكوتا فهى امكانية هذه الخامة للحصول على نماذج اضافية متكررة من النموذج الأصلى بطريقة تجهيز قالب مجوف عكسى من الشكل الأصلى ، ثم تؤخذ عدة نماذج متكررة من هذا القالب توضع بدورها فى الفرن للحريق ، ثم يوضع الطلاء الزجاجى بعد ذلك أو تشطب بالطريقة التى يرغبها المثال •

ونظراً للامكانيات الزخرفية واللونية التى يمكن الحصول عليها من التيراكوتـا فقد استخدمها المعماريون فى الواجهات الخارجية للمبانى ، خصوصا فى بلاد سكان البحـر المتوسط القديمة ، وكما وجـدت مجالا حيويا عظيما فى العصر الحـديث ويستخدمها مثالو أمريكا اليوم فى أعمالهم الفنية • ونظرا لوجود المساكن والشقق الصغيرة فى عصرنا هذا ، فقد كان فى الامكان وضع التماثيل الصغيرة المصنوعة من التيراكوتا ومثيلتها المصنوعة من البرونز داخل البيوت •

وتقدم التيراكوتا للمثال مزايا أعظم من الخامات الأخرى من حيث لونها وملمسها وتكاليفها وحجمها وتكرار انتاجها • ومن الممكن تقدير درجة الخامات أو نوعها بذلك التباين اللونى والصفاء الناعم والطبقة الدقيقة الساحرة التى وضعها ديللاروبيا مـع الملمس الخشن والقوة المعبرة التى تظهر فى طائر بيكاسو المجسم • ويمكن ملاحظة ذلك فى التناقض الموجود بين تماثيل تانج (T'ang) البديعة الصغيرة الحجم ، وبين أعمال النحت البارز ذات الطابع المعمارى الأثرى كالتى توجد فى الأمثلة القديمة أو الحديثة فى الجزء العلوى من واجهة متحف الفن بفيلادلفيا •

البرونز والمعادن الأخرى : تعتبر السباكة بالبرونز من الوسائل الأخرى التى



شكل (٩٢) آندريا ديللاروبيا : **البشارة** . (طينة محروقة مطلاه بالزجاج) . كنيسة ماجيورى ، لافيرنا ، ايطاليا .

استخدمها المثال من بداية عمل النموذج من الطين الى الشكل النهائى الذى تم حرقه فى الفرن . وقد استخدمت هذه الخامة بعد فترة طويلة من استخدام الطين بأنواعه المختلفة . ولكن تاريخه يرجع الى الوراء حتى العصر البرونزى نفسه من (٣٠٠٠ — ١٠٠٠ قبل الميلاد) . وقد تفوقت كل من الصين القديمه وكريت ومصر فى أوائل ثلاثة الآلاف السنة قبل الميلاد فى وسائل صناعة التماثيل البرونزية ، كما استخدم البرونز بكثرة فى العهد الاغريقى القديم (أنظر تمثال **رامى القرص**) واستخدمه أيضا الاتروسكان بايطاليا وبعض الشعوب الأخرى القديمة . وقد استعادت صناعة البرونز شهرتها القديمة خلال القرون الوسطى وعصر النهضة والعصور الحديثة (أنظر لوحة أبواب الجنة شكل ٩٠ أ) .

وكما هو متبع فى التيراكوتا ، يستطيع المثال عمل نموذجه الأصلى من الطين ومنه يمكن صب التمثال بمعدن البرونز دون أية صعوبة ، وفضلا عن ذلك فقد يمكن اعادة عملية الصب باتقان ومرات متعددة ، والميزة الكبرى الواضحة فى ذلك المعدن تتركز فى قوته على التماسك وقدرته على تحمل الصدمات وعلى الثنى أو الضغط دون كسر أو تشقق . ولهذا المعدن فوائد عظيمة أخرى أبعد من ذلك مما يساعد المثال على عمل تمثاله فى أوضاع لا يمكن الحصول عليها باستخدام التيراكوتا أو الحجارة أو

الخامات الأخرى الصلبه • ويظهر تطبيق هذه الخامة أكثر وضوحا فى عمل تماثيل بها انثناءات أو حركات عنيفة مثل تمثال حيوان يقفز أو راقصة على أطراف أصابعها أو الرياضى الذى يرمى بالكرة • ونجد فى مثل هذه الأعمال أنها غير متوازنة ، وقد تكون نسبة قوة الثقل كبيرة فى التمثال المصنوع من التيراكوتا أو الرخام فى حين أن قوة التماسك فى البرونز أكثر من اللازم لتحمل الثقل الزائد •

وقد نتخيل أن فى تمثال ريمنجتون المسمى **برونكوباستر** (Bronco Buster) (شكل ٩٣) نوعا من عدم التوازن والعنف الشديد ، ومع ذلك فالحقيقة هى أن العنصر الأكبر فى التمثال هو جسم الحصان المجوف ، وكذا جسم الرجل • ولذلك فالثقل لم يكن كبيرا كما هو ظاهر فى التمثال • أما النقط الضعيفة الواقع عليها الضغط الموجودة فى الأرجل الخلفية للحصان فقد قويت أو ملئت بكمية اضافية من المعدن لتتحمل تحملا كافيا ، وبهذه الطريقة يقل الثقل من مواضع الضغط حيث قد يضر بالتمثال ليزيد فى المواضع التى يفيد فيها الثقل •

وهناك ميزة أخرى فنية لمعدن البرونز أكثر أهمية نجدها فى تمثال **رامى القرص** (شكلى ٨٦ ، ٨٦ أ) من عمل مايرون المثال الاغريقى من القرن الخامس قبل الميلاد • فلقد أصبح فى الامكان عمل مثل هذا التمثال فى أول الأمر ، وذلك لتطور وسائل استخدام البرونز التى ساعدت على تكوين جسم الانسان وجعلته يتحرك بحرية فى الاتجاهات المختلفة كالثنى والالتواء دون حدوث أى ضرر للتمثال نفسه • وانه لمن دواعى الغبطة أن نجمع معظم معلوماتنا عن فن النحت الاغريقى من التماثيل الرومانية المنقولة حديثا بالرخام فنجد أن تمثال **رامى القرص** قد صنع من هذه الخامة عندما لم تكن مقصودة مطلقا • وقد أرغم الذين قاموا بتقليد النسخة المصنوعة من الرخام الذى كان شائعا فى ذلك العصر ، على تقوية التمثال بقطع من عروق الشجر عند القاعدة — ومن دواعى السخف الواضح فى تمثال **رامى القرص** أن يوضع ثقل شديد جدا عند هذه النقطة ، وخصوصا أن الرخام خامة سريعة الكسر ، وتبين لنا النماذج المنقولة التى من هذا النوع وجود الدعامات أو تقوية بين الأذرع والأجسام ، فى أجزاء أخرى ، وسوف نرى كيف تتغلب طريقه صناعة التمثال من البرونز على الامكانيات المحدودة للرخام والخامات الأخرى المماثلة •

كما توجد ميزة أخرى لخامة البرونز ، وهى بما أنه مأخوذ عن نموذج الطين الأصلى فانه يمكن عمل تفاصيل عديدة مطلوبة من هذا النموذج الأصلى بطريقة طبيعية تامة عند تشكيل التماثيل • أما المكسب الأخير الذى نحصل عليه منه فهو مجموعة الألوان الكثيرة التى يمكن الحصول عليها عند انهاء التمثال ، فهى تمتد من اللون الذهبى الباهت (الا أنه لون قوى) الى مجموعة من الألوان البنى والأحمر والأخضر ويمكن الحصول على هذه المجموعة اللونية عند التشطيب صناعيا بالاستعانة بالأحماض ، أو تتكون من تلقاء نفسها بتعرضها للهواء حيث تسبب وجود الأكسدة أو نتيجة للتفاعلات الكيماوية الأخرى على المعـــدن •

وتسبك المشغولات البرونزية من نموذج الطين الذى يشكل عادة حول دعامة أو هيكل



شكل (٩٣) فريدريك ريمنجتون :
برونكو باستر (البرونز) • صورة بتصريح
من جيمس جراهام وأولاده •

من المعدن ليساعد على تقوية ثقل الطين • ثم يجهز النموذج بعد ذلك لعملية السباكة بعمل قالب سلبى (negative) من الجبس أو الجيلاتين من هـذا النموذج • ويمكن الحصول على هذا القالب بطلاء النموذج من الخارج بالجبس أو الجيلاتين حيث تأخذ شكل كل من التفاصيل الموجودة فى النموذج الأصلى بطريقة عكسية ، ثم يرفع النموذج العكسى ويفتـح ثم يغطى سـطحه الداخلى بطبقـات متواليـة من الشـمع المنصهر بالفرشاة حتى تصل الى الحافة التى يريدها الفنان للحصول على التمثال البرونزى فى شكله النهائى • ويستطيع الفنان عمل التفاصيل النهائية على الشمع الذى يبقى لينـــا •

ويغطى بعد ذلك السطح الداخلى والخارجى للتمثال المجوف المصنوع من الشمع بخليط من مواد سريعة الجفاف والمقاومة للحريق مثل السيليكا والجبس وبعض المواد الكيماوية الأخرى أو يغطى بطين المواسير العادى • وبذلك يصبح الشمـع الـذى يمكـن صهره بسـهولة بين طبقة المادة الداخلية والخارجيـة المقـاومة للحريق • ثم يوضع النموذج داخل الفرن لازالة الشمع المنصهر خارج القالب عن طريق مجموعة من الممرات والمنافذ التى يتم تجهيزها من قبل والمتصلة بالنموذج • ثم يصب البرونز المنصهر بعد عملية طرد الشمع ليملأ الفراغ الداخلى وليحل عند صبه محل الشمع

بتفاصيله الدقيقة ويتخذ شكل القطاع الموجود بين الطبقة المقاومة للحريق الداخلية والخارجيـــة ٠

وعندما يتم تبريد البرونز تماما يمكن ازالة الأجزاء الخارجية والداخلية ثم ينظف التمثال البرونز فى حوض مملوء بالحمض ٠ وفى هذه الحالة يمكن اعطاء الألوان المختلفة ٠ وتعتبر هذه الطريقة التى وصفناها الآن هى الطريقة المستخدمة بصفة عامه فى السباكة بالبرونز وتعرف بطريقة الشمع المفقود (lost wax or cire perdue) وذلك لأن الشمع فى هذه الحالة قد جهز ثم فقد ٠

ولو أن البرونز معدن أكثر شيوعا فى أشغال النحت ، ويعتبر من أقدم المعادن فى التاريخ ، الا أن هناك معادن أخرى استخدمت قديما ٠ والنحاس الأصفر ضمن هذه المعادن ؛ اذ ذكر فى الوثائق القديمة واستخدم فى التحف الكلاسيكية ، كمـا استخدم أيضا فى القرون الوسطى ٠ وقد كان يطرق الى ألواح معدنية فى العصور القديمة ، أما اليوم فهو يستخدم فى أعمال السباكة ٠ وتعتبر دقة لمعان سطحه من قديم الزمن احـدى صـفاته المميزة جدا ، الا أنه ينطفىء بسرعة اذا لم يحفـظ فى حالة جيـــدة ٠

ويعرف النحاس الأحمر أيضا بأنه قد استخدم فى عصور ما قبل التاريخ ، ثم استخدم عند المصريين القدماء وسكان آسيا حيث وجدوا فى هذه الخامة مزايا قابليته العظيمة للطرق ، ويعتبر أكثر لينا من النحاس الأصفر وأكثر سهولة فى الاستعمال ، وهو فى الوقت نفسه قوى جدا ويقاوم التآكل عند تعرضه للجو ٠ ومع أنه لايتطاير عند صهره مثل البرونز الا أنه باضافة معدن الصفيح اليه يصبح أساسا لجميع أنواع البرونز والنحاس الأصفر وبعض السبائك الأخرى ٠ وأفضل استخدام له عند تطريق ألواح من المعدن ، أو يستخدم فى عمليات الالتواء والكبس للأشكال المطلوبة ٠ وبنفس الطريقة يمكن تحويل الذهب والرصاص والقصدير والصفيح الى ألواح ، ثم تشكل الى أشكال مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ، والى أشكال بارزة كل حسب أنواعها اللونيـة والملمســية ٠

والحديد أيضا من الخامات التى يمكن تطريقها ، خصوصا بواسـطة التسخين ، ويعرف بتداوله بين الناس باسم الحديد المطروق أو الحديد المطاوع ٠ وعندما ازدادت معرفة مثالى العصر الحديث لهذه الخامة أمكن تطريقه مع استخدام جهاز اللحام كايجاد أشكال تجريدية متعـددة ذات طابع خيالى قوى معبر مثلما نراه فى أعمـال الفنان الأمريكى دافيـد سميث ٠

وقد استخدم المثالون الصلب والألمنيوم أيضا فى المذهب التجريدى التعبـيرى الجديد ــ أو مذهب اللاواقعية التجـريدى ــ (كالدير ، ريفـيرا وروزاك) ، كما استخدم معدن البلاستيك (لاسو) ، واستخدم المعدن الأبيض (ليبتون) والمعادن الأخرى (أشكال ٦٣ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٥) ٠ وقد ساعد وجود بعض المعادن الأخرى الجديدة على زيادة امكانيات فن النحت ٠ وتذكرنا هذه التطورات بأننا نعيش فى عصر العلوم

الصناعية على مستوى عال ـ باكتشاف الخامات الجديدة التى يمكن استخدامها فى التعبير عن القوى المندفعة لعصرنا هذا ٠

وهناك مجموعة أخرى من الخامات التى اكتشفت حديثا ولم يسمع عنها من قبل ، مثل الفورمايكا ، والخشب الأبلكاج ، وقوالب الزجاج (molded glass) ومجموعة ضخمة من المواد المركبة تعرف بالبلاستيك ، حيث استخدمت بنجاح اما منفردة واما مع تراكيب مختلفة فى أشكال النحت ـ كما نشاهد فى أعمال الفنانين الروسيين جابو وبيفزنر (شكل ٨٤) ٠ وقد استخدمت هذه المجموعة من الخامات الجديدة بشكل رائع فى مجال التصميم الصناعى والذى سنتحدث عنه فيما بعد ٠

الحجارة : نظرا لأن الحجارة تستخدم فى أعمال النحت فانه يمكن نحتها أو كسرها أو قطعها ولها مزاياها الخاصة وليونتها فى العمل ٠ وهى أكثر صعوبة فى الاستعمال عن الطين الذى يمكن تشكيله وصبه بسهولة ، الا أنها أكثر بقاء من التيراكوتا كما أنها أكثر لمعانا وتحببا من البرونز ، وبالاضافة الى ذلك فقد وجد المثالون فى الحجارة ومقاومتها الطبيعية الحقيقية ميزة جذابة ومشجعة للاستخدام ٠

ولطبيعة هذه المقاومة فقد تجعل من الضرورى للفنان أن يكون فكرة محددة واضحة لما يريد عمله ، حيث لا يستطيع انجاز هذه الفكرة فى الحجارة بالسرعة التى يمكن انجازها فى الطين ٠ وعلاوة على ذلك فقد تضفى هذه الصفة على التمثال الحجرى شكلا يمتاز بالصلابة وقوة التأثير كما فى التماثيل المصرية القديمة المصنوعة من الحجر البازلت أو الجرانيت ٠ ومن مزايا الحجارة أيضا أنها تتجاوب مع البناء المعمارى ، ولهذا فقد لقى استعمالها اقبالا عظيما على مر الأجيال (بمصر واليونان وأوروبا الوسطى) ٠

أما الصفات اللونية للحجارة فقد تجعلها تختلف عن سائر الخامات الأخرى المستعملة فى النحت ٠ فمثلا بياض لون الرخام ، وكذا نعومة ملمسه ، تجعله يصلح لعمل تماثيل نصفية ، وخصوصا تماثيل النساء والأطفال حيث لا يصلح معدن البرونز أو الخشب فى التماثيل ذات الوجوه الناعمة القاتمة اللون ٠ وعندما ننظر الى طرف الرخام فى الضوء أو خارج المبنى نرى بريقا أو لمعانا له تأثير قوى (أنظر **هيرميس** شكل ١٨٦) فبياض الرخام جعله مناسبا جدا فى عمل التمثال الذى يوضع فى الحديقة حيث تجعل التباين ملحوظا بين بياض الحجارة واخضرار الزرع ، ذلك التباين الذى لا يمكن الحصول عليه عند استخدام معدن البرونز الذى يتحول لونه غالبا الى الأخضر بتعرضه للجو ، أو الخشب الذى تصعب رؤيته أو تميزه نظرا للونه القاتم ٠

وبالنسبة لميزة الرخام من جهة أخرى من الناحية اللونية نجدها فى تمثال **الفهد الهندى الأسود** (شكل ٨١) من أعمال المثال الاسبانى الحديث ماتيو هيرنانديز ، ففى هذا التمثال نجد أن لون الحجارة وملمسها يعطياننا الثقة بالشعور بالنعومة والقوة ، كما يحملان الفنان على الرغبة فى التغيير ٠

وللحجارة ألوان مختلفة ، فنجد الحجر الجرانيت الرمادى أو الأسود ، كما قد استخدم المثال وليامز زوراخ الجرانيت الأسود فى عمل تمثاله المشهور **رأس المسيح** ، ثم الحجر الصخرى الأحمر والرمادى والرخام الأسود والأبيض • ويمكن الحصول على أنواع أخرى من الحجارة الملونة مثل الحجر الأزرق والحجر البنى والحجر النجومى (onyx) ويمكن تطبيق الألوان على الحجارة • اذ قد استخدم الصناع القدامى هذه الطريقة على نطاق واسع وكذا صانعو القرون الوسطى ثم أتبعها مرة أخرى فنانو العصر الحديث أمثال اريك جيل •

وهناك الحجارة مثل الرخام من حيث نعومة ملمسها ومنها أنواع أخرى لهـــا تأثيرات مختلفة مثل النوع غير اللامع من الحجر الجيرى ، والصلابة الموجودة فى الجرانيت ، والخشونة التى تعتبر من صفات الحجر الصخرى •

وتستخدم عملية النحت دائما فى تشكيل التمثال الحجرى بدلا من عملية التشكيل أو التكوين المتبعة فى تشكيل الطين أو غيره • والطريقة العملية لنحت الحجارة تكون اما غير مباشرة واما مباشرة ؛ ففى الطريقة غير المباشرة يجهز الفنان النموذج للحجم الطبيعى من الجبس الباريسى مأخوذا من التمثال المشكل بالطين ، ويصبح هذا النموذج أساسا لأخذ المقاسات الحقيقية التى تنقل بدورها الى الرخام أو أى كتلة أخرى من الحجر الذى تتم فيه عملية النحت للشكل النهائى للتمثال •

وتنقل المقاسات أو الأبعـاد بواسـطة جهـاز العـلامات أو جهـاز التحـديد (pointing machine) ، وهو عبارة عن قائم عمودى مثبت فيه مجموعة من قضبان الضبـط تتحرك فى الاتجـاه الأفقى العكسى ويمكن بهـذه القضبـان الأفقية قياس التقسيمات الموجودة على النموذج ، ثم تنقل الأبعاد نسبيا وبطريقة رياضية الى الكتلة النهائية • ونظرا لأن هذه الطريقه تعتبر ميكانيكية بحتة ، فقد يحدث عادة أن يقوم بعملية التحديد ومعظم عمليات النحت نحات فنى ماهر وليس المثال نفسه • وبالاضافة الى الخسائر الناتجة التى تحدث فى مثل هذه الطريقة ، نجد أن هناك مشكلة تكييف الرخام أو أى نوع آخر من الرخام بالأسلوب التعبيرى الذى أمكن الحصول عليه فى الجبس فى بادىء الأمر • ومن ناحية أخرى فهذه الطريقة غير المباشرة تعتبر اقتصادية ومضمونة ، فهى اقتصادية لأنها تمتاز بتوفير الجهد الذى يبذله المثال ، ومضمونة لأنها خالية من العيوب الموجودة بدرجة كبيرة فى الطريقة المباشرة •

والطريقة المباشرة تجعل المثال يحيط نفسه بمجموعة من الرسومات والنماذج حيث تنقل أشكالها على الحجارة • وقد يرسم الفنان على كتلة الحجارة مباشرة أو الخشب لتحديد الأشكال والنسب العامة • وفى أثناء ذلك نجد أن الملمس الحقيقى وتفاصيل الشكل يتطوران ويتهذبان ، ولهذا فهناك صلة دائمة مباشرة بين الفكرة التى يضعها الفنان وبين النتيجة النهائية للشكل • ونجد فى هذه الطريقة أيضا أننا نلم الماما تاما بطبيعة الخامة التى تعتبر ذات أهمية أساسية مباشرة عند النحات فهو يهتم دائمـا بملمس الخامة وبشكل الكتلة التى يشتق منها أساس التمثال الذى يقوم بعمله • كما أن من الممكن تحديد شكل الكتلة التى قد تؤثر بكل تأكيد فى النتيجة •

ويستخدم الفنان الذى يتبع الطريقة المباشرة ، عددا قليلا من الأدوات ؛ فهو يجسم أشكاله بطريقة عامة ثم يزيل الأجزاء الزائدة بدقة وحرص حتى لايزيل منها أكثر من اللازم ولا تتسبب أخطاء لا يمكن اصلاحها الا بتغيير التصميم كلـه ، وقـد يكون لوجود أى خطأ فى هذه الطريقة المباشرة ما يسبب ازعاجا للفنان الا أن للخطأ قوة ابراز الناحية التلقائية فى نفس المثال ٠

وكما هو متبع فى معظم أنواع التصوير بالزيت ، نجد أن طريقة النحت المباشر توجد أساسا وكأنها قوة عضوية موجودة منذ البداية فى العمل حيث تمر بجميـع المراحل المختلفة وهو تطوير الشكل كله عن طريق المراحل الأولى والثانية والثالثة ٠ ويشتغل الفنان بصفة مستمرة فى عمل التمثال كله مع حفظ الأجـزاء المختلفـة فى مسـتوى موحد ٠

وقد اتبعت هذه الطريقة فى أعمال النحت التى قام بها ميكل انجلو (أنظر شكل ٨٧) فقد لوحظت ضربات النحات المباشرة على الرخام ، وكذا المامه بطبيعة الخامة مع دراسة لشكل الكتلة نفسها ٠ ونجد فى بعض الأعمال أن المثال نفسه قد ترك متعمدا أجزاء معينة فى التمثال خشنة الملمس مع بقاء الأجزاء الصغيرة غير مصقولة مثل رأس



شكل (٩٤) ارنست بارلاخ : **فتاة ترتجف من البرد** (من الخشب) مجموعة ريمستما بهامبورج بألمانيا ٠

شكل (٩٥) غطاء لصندوق مرآة (من العاج) متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك ٠



تمثال « المساء » الموجود على مقبرة لورنزو دى مديتشى ، ونجد فى حالات أخرى ، كما فى أعمال دافيد ، أن العمل يتقيد بطول شكل كتلة الرخام • وهناك مطلع احدى أغنيات ميكل انجلو يقول فيها ان النحات لا يكتشف شيئا ما لم تكن موجودة أصـــلا فى الرخام •

وقـــد استخدمت الطريقة المباشرة فى عمليات النحت بدلا من طريقـة النحت الطبيعية غير المباشرة تدريجيا ، وذلك فيما بعد عصر النهضة والعصر الحديث خلال القرن التاسع عشر • ولهذه الطريقة أهميتها ، خصوصا فى عمل المساحات الكبيرة من الزخارف المعمـارية • أما الطريقة غير المباشرة التى نفذت على التمـاثيل الخاصة فقد انتشرت حتى وقت قريب • • وفى خلال الحضارة السالفه كانت طريقة النحت المباشر هى الطريقة المفضلة على غيرها •

الخشب : الخشب مادة تتآكل نسبيا ، وهو عرضة للتشقق نتيجة لتغيير درجة الحرارة ويتقوس من الرطوبة ويتفتت نتيجة لهجمات حشرة السوس • ويمكن تحـديد أنواع الخشب بالنسبة لأليافها التى تفرض وسيلة معينة فى عملية النشر ، كما أنها تحد من حرية الفنان • ومن ناحية أخرى توجد أنواع مختلفة لا حصر لهـــا بالنسبة للملمس واللون ودرجة الصلابة ، وتشمل أحد الكتب المعروفة فى فن النحت كشوفا تتضمن خمسة وثمانين نوعا ممتازا من أنواع الخشب ، كل نوع على حدة • ويحتوى كل كشف على أربعين نوعا مختلفا من خشب الصنوبر والقرو والماهوجنى والماسايا وخشب الأبنوس وغيرها •

والخشب من الناحية الجوهرية عادة أخف وزنا من الحجر ، ويختلف عنه من حيث الصلابة ، كما أنه يستخدم بدرجة كبيرة ، وهو خامة تتجاوب مع عمليات الدهان الخارجية وعمليات التذهيب • وأخيرا فان استعماله يجعل من السهولة اقامة تمثال من الخشب فى المناطق التى لم يتوافر فيها وجود الحجارة أو التى تكون أسعارها باهظـة التكاليف • وتوحى أليافه بوجود احساس جمالى خاص فريد وخصوصا فى الخطوط الناعمة والخشنة الموجودة فى التمثال (أنظر بارلاخ شكل ٩٤) ويمكن ادماج هذه الألياف فى التصميم الذى يقوم بعمـله الفنان كمجمـوعة من المنحنيـات المركزية أو التحديدات الخطوطية المتوازية أو بأى طريقة أخرى •

كما أن فى أعمال النحت على الحجارة قديما كأعمال ميكل انجلو والمصريين القدماء وغيرهم نجد أنفسنا ملمين بشكل الكتلة التى منها بدأ الفنان عمله ، ففى أعمال الخشب أيضا نتعرف على الجزع حيث يبدأ عليه الحفار عملية الحفر فيعطى للشكل طابعا اسطوانيا • والتمثال الخشبى مثل التمثال المصنوع من الحجارة أساسا هو عبارة عن عملية تقطيع أو نحت وهى ازالة كتل كبيرة من الخامة للحصول على الشكل النهائى • وكمـا فى أشـكال الحجـارة تجـد أن هنـاك احسـاسا بالشـكل الذى نحت من الخامة الأصلية •

العاج : ولو أن معظم الهدايا التجارية (التذكارية) الموجودة فى أيامنا هذه تسمى بالأشكال العاجية ، والحقيقة أنها غير مصنوعة من العاج ، الا أنها صنعت فعلا من هذه الخامة منذ قرون مضت مجموعة من الأشكال الفنية الجميلة مثل أغلفة الكتب وعلب

الزينة فى القرون الوسطى والتماثيل الصغيرة التى صنعت فى الشرق الأقصى وبلاد البحر المتوسط قديما (أنظر **آلهة الثعبان** فى شكل ١٨٢) . والعاج مثل الخشب يتشقق بتغير درجة الحرارة وبناء على ذلك فانه يجب اتخاذ الحذر لتلافى ذلك التلف .

وكخامة غالية ونادرة فقد استخدم العاج قديما (مثل أنياب الفيلة وأحيانا أنياب سبع البحر أو الخرتيت) فى صناعة الأشياء الفنية ذات العظمة مثل المنتجات الدينية البديعة التى صنعت فى القرن الرابع عشر ، أو علب المجوهرات وعلب الزينة لذلك العصر (شكل ٩٥) ويستخدم العاج أيضا كخامة أرستقراطية للبساطة والنقاء الموجودة فى سطحها الأبيض ويعتبر كجزء صغير رقيق فى الأشكال التى ينتجها .

وكما فى الخشب فانه يجب تتبع ألياف العاج ، وكالخشب أيضا ، فعدم متانة تكوينه يساعد على تشققه وتلفه . ونظرا لتكاليفه الباهظة ، فالفنان يختصر فى استخدامه فى صنع القطع الصغيرة المتكاملة التكوين .

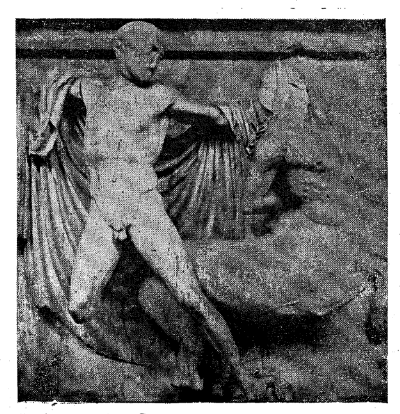
النحت والفنون الأخرى

من المعتاد أن نقوم بعمل مقارنات بين الفنون المختلفة ، وخصوصا اذا كانت لغرض التعريف فقط . والحقيقة أن جميع الفنون ترتبط ارتباطا وثيقا من ناحية الجودة ومن ناحية أخرى هى الغرض الوظيفى . وقد يكون للعمارة طابع انشائى أو زخرفى ، وقد يكون لها طابع تصويرى كما فى جوامع وقصور سكان بلاد المغرب ، حيث نجد أن الطابع الزخرفى واللون هو الغالب على مظهر البناء . وبنفس الاتجاه نجد أن تأكيد الناحية المعمارية التى تنتج عن طريق التغيير فى الظل والنور كما فى كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع (أنظر شكل ٢١٤) فيعتبر نوعا من العمل التصويرى المجســـم .

ويساهم فن التصوير أيضا مع أنواع الفنون الأخرى ، كما فى **خلق آدم** لميكل انجلو (شكل ٣٥) الذى يتميز بطابع التصوير المجسم فيؤكد الأبعاد الثلاثة بأن يخدع الأحساس بأشكال مجسمة . وأعمال التصوير **كالتكوين** الذى رسمه موندريان (شكل ٣٣) تؤكد القيم البنائية والأهمية الانشائية لهذا التكوين الذى قد نسميه بالتكوين ذى الطابع المعمارى . كما يمكن أيضا ربط فن النحت بالفنون الأخرى ؛ فقد يكون تصويريا أو معماريا . ويمكن استخدامه مجتمعا مع أحد هذين النوعين أو كليهما معا . وقد اتحد فن النحت مع فن العمارة قديما عبر التاريخ . فأحيانا كانت تضاف أعمال التصوير على الجــدران والقباب أو عــلى المذبح المقدس . وكنتيجــة للرغبة فى الاحتفاظ بنقاوة الخط المعمارى فى العالم الحديث فان هذه الرابطة الوظيفية أصبحت أقل قوة ، مما ساعد على ابراز نواح هامة لكل من المصور والمثال الحديث . وقد بلغت الناحية الوظيفية والتكامل بين فنى النحت والعمارة القمة ، كما فى معابد الاغريق والكاتدرائيات القوطية .

ويوجد فى معبد البارثينون مثلا (شكل ٦٢ أ) أربعة أنواع ممتازة من أعمال النحت ومنها التمثال الداخلى الضخم لأثينا (شكل ٦٢) والتماثيل التى تكبر عن الحجم الطبيعى المثبتة فى الواجهات (شكل ١٨٤) والتماثيل الأصغر حجما المثبتة فوق الدعائم ، أو على مساحات مربعة أعلى الأعمدة (شكل ٩٦) ثم الافريز (شكل ٨٩) المثبت على الجدار الخارجى للمعبد • وقد صنعت هذه الأنواع الأربعة المختلفة من التماثيل لتوضع فى أماكن معينة من البناء بأحجام ونسب بروز ولون المساحة الخلفية ليتناسب كل منها مع الغرض الذى صنعت من أجله • ويختلف النحت البارز فى افريز معبد البارثينون حسب ارتفاع نسبة البروز فى التشكيل حيث نجد أن البروز فى أعلى الافريز مرتفع عن البروز عند أسفله • ونظرا لأن الاضاءة تأتى من أسفل من خلال الفراغات الموجودة بين الأعمدة فأنها تجعل الجزء العلوى أقل فى الاضاءة وتحتاج الى أن تكون أكثر وضوحا • ومع ذلك فهذا البروز يعتبر بروزا منخفضا نظرا لعدم وجود ما يزعج الرؤية •

وتعتبر نسبة بروز الزخارف الموجودة ضمن التفاصيل المعمارية الكثيرة بأعلى العمود مرتفعة نسبيا • أما التماثيل المثبتة بالواجهة (كتماثيل **تيسيوس**) فهى أكثر الأجزاء أهمية بالنسبة للزخرفة المجسمة الخارجية ، وقد صنعت بأحجام أكبر من الحجم الطبيعى لأهميتها الرمزية وليسهل مشاهدتها من مسافة معينة من الأرض • وبالاضافة الى ذلك فقد كان من السهل التغلب على اللمعان الشديد الموجود بالرخام • وذلك بطلاء التماثيل الخاصة حيث كانت توضع أمام مساحة لونها أزرق قاتم لسهولة رؤيتها •



شكل (٩٦) **لابيس وسنتور** ، الجزء العلوى من الجانب الجنوبى لمعبد البارثينون • المتحف البريطانى ، لندن •

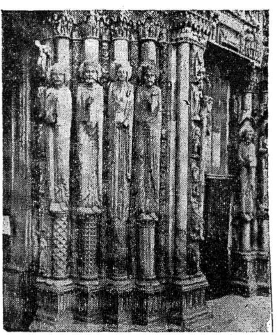
ومثل آخر رائع لتكامل أعمال النحت مع العمارة نشاهده فى الكاتدرائيات القوطية للقرن الثالث عشر . وقد صنع تمثال **الاله العظيم فى** كاتدرائية امين (شكل ٢٤) ليوضع فى مكان خاص ثبت عليه الآن . وقد نحت هذا التمثال بعيداً عن المبنى ثم ثبت فى مكانه على العمود الأيسر المخصص له تحت مظلة صغيرة عملت خصيصا ليتناسب مع مظهره . وتعتبر أعمال النحت القوطية التى من هذا النوع أكثر تكاملا مع المبانى المثبتة فيه من أعمال النحت الاغريقى التى لها اهمية وجاذبية حتى ولو كانت منفصلة عن المبنى . ويمكن الاستمتاع بمجرد النظر الى الأعمدة والزخارف وحتى تماثيل **تيسيوس** الموجودة بمعبد البارثينون . ونجد أن تمثال **الاله العظيم** بشكله الاستطالى الممتد الى أعلى ثم الى أسفل يبعث على الارتياح بوجوده فى المكان الموضوع فيه والذى يظهر بدونه وكأنه فراغ موجود بين الأسنان .

وبالنظر الى بعض التماثيل القوطية بعيدا عن الأماكن الموضوعة فيه فانها تعطينا الشعور بعدم التكامل حيث نعلم أن التكامل قد صمم باحساس وشعور ، وذلك لأننا قد نستطيع أن نعكس الأمثلة القديمة للنحت الموجود بالكاتدرائيات مثل وجهة كاتدرائية شارتر (شكل ٩٧) حيث حاول النحات المعمارى تثبيت التماثيل فى واجهة البناء . وقد كانت فكرته هى تثبيت التماثيل بالأعمدة دون استغلال الفجوات أو المظلات ولتساعد على استطالة وتسطيح الأشكال تبعا لها . وبمقارنة بسيطة بين طراز شارتر وبين تماثيل أميين نجد أنها تبين الاتجاه نحو النسب الطبيعية ونحو متانة الشكل والتجسيم .

وقد انقرض فى عصر النهضة ذلك التكامل الموجود فى التماثيل مع مساحتها المعمارية أمام وجود ذلك العدد الضخم من التماثيل الحرة المستقلة بذاتها والتى كانت تعتبر من انتاج الفنان نفسه (بدلا من الانتاج الجماعى لأشخاص معينة) . ولو أن بعض الأعمال التى لا تزال موجودة كحشوات ديللا روبيا (شكل ٩٢) قد صنعت لتوضع فى مكان معين فى الكنيسة أو فى أحد المبانى الشعبية الا أن الهدف منها كان عكسيا . وقد وضعت أهمية كبيرة فى عصر النهضة على الفرق بين الفنون المختلفة بالرغم من أن معظم رجال عصر النهضة العظام (أمثال ليوناردو وميكل انجلو ورفائيل) كانوا أساتذة فى ميادين عديدة .

وفى أثناء عصر النهضة انعكست أهمية الأساليب الطبيعية المتزايدة فى التطور والتشريح على أعمال النحت ذات طابع تصويرى أكثر ، حيث تعتبر أقل أهمية بالنسبة للفراغات البسيطة كما فى الفن الكلاسيكى وفن القرون الوسطى وأكثر أهمية بالنسبة للاحساس بالحركة فى العمق والاحساس بالخداع للواقع .

وتبين بوابة الجنة الموجودة بكنيسة التعميد بفلورنسا من أعمال جيبرتى (شكل ٩٠) المذهب التصويرى الذى لم يكن مندمجا عادة مع النحت . وتبين كل حشوة فى هذا الباب البرونزى صورة محدودة بأسلوبها الواضح واحساسها التأكيدى لمكانها الطبيعى . وتتقابل الخطوط تجاه الناحية الأفقية فى خطوط منظورية وتتلاشى التماثيل تجاه المساحة الخلفية حيث تتغير من البروز العالى فى مقدمة اللوحة الى البروز المتوسط ثم الى البروز الغائر لتظهر بعيدة عن المشاهد .



شكل (٩٧) **قديسون وشخصيات ملكية** ، واجهة المدخل الغربى لكاتدرائية شارتر ، بمدينة شارتر بفرنسا .



شكل (٩٨) جيوفانى لورنزو برنينى : **نشوة القديسة تيريزا** . كنيسة القديسة ماريا ديلا فيتوريا ، روما .

ومن أعمال النحت المصورة التى تستحق الذكر هى لوحة **نشوة القديسة تيريزا** المشهورة (شكل ٩٨) من أعمال برنينى ، حيث يصل فيها الاتجاه العملى للطراز الباروكى الى القمة المنظمة (أنظر الفن الباروكى والركوكو الفصل ١٦) وقد انقرضت هنا كتلة التمثال وحجمه فى عصر النهضة (انظر دوناتيللو ، شكل ١٩٩) أمام تحديد الخامات وهو تفضيل الناحية الروحية عن الناحية المادية ـ أى الناحية الادراكية . فغطاء الرأس فى حركة يخفى جمود الشكل ويعمل على اتساع الخطوط المحيطة التى كانت فى أعمال النحت القديم ويتغير من التأثير غير المتكامل الى تأثير متكامل ، مؤكدة الدرجات العكسية للألوان الفاتحة والقاتمة البديعة مع تفضيل الناحية الانفعالية على كل القيم . وقد وضعت القديسة والملاك فى جو من السحب غير المنتظمة سابحة بشكل غير عادى مغمورة فى ضوء ذهبى ساطع يتساقط من أعلى فى الوقت الذى يتقدم فيه اله الحب الى أسفل نحو القديسة المنتشية . وقد أعطى للون الرخام الأبيض ، الذى يفضله برنينى، خاصية الدفء بالتأثيرات التصويرية للاشعاعات الضوئية الذهبية ، وبالأعمدة الملونة من وراء المجموعة . ووضعت هذه اللوحة المجسمة وسط أعمدة معمارية غنية محيطة وقد وزعت تحت تاكنة الواجهة المكسورة ومائلة الى الخلف حيث استخدمت عليها

العناصر المعمارية بدقة فائقة وبشكل غير عادى • الواقــع أن هذا المزيج من النحت ذا الطابع التصويرى والعمارة ليعتبر عملا رائعا فريدا ، الا أنه لم يكن أكثر مما قد نفذ من الفنون الأخرى فى عصورها • وقد جمعت دار الاوبرا الكبــيرة من الموسيقى الآلية والموسيقى الصــوتية والرقص والتصوير والعمارة بأسلوب قد يعتبــر فنــا لا واقعيا ، ولكن ما عدا ذلك فهو عمل رائع له شهرته فى العصر الذى وجد فيه مثل لوحة **نشوة القديسة تيريزا** •

وقد نثير السؤال مرة أخرى عن العلاقة بين الفنون المختلفة فى العصور الحديثة • وكما ذكر فى كل مكان ، نجد أن المعماريين المتقدمين جدا قــد قرروا حتى وقت قريب استبعاد فن النحت والتصوير من أعمالهم • وقــد حــدث تغيــير فى الأوضاع خلال السنوات القليلة الماضية ، ظهرت نتائجها فى أعمال الانشــاء المصنوع من الصلب الخاص بلوكاندة هيلتون ــ ستاتلر بدالاس الذى قام بعمله جوزيه دى ريفيرا (شكل ٦٣) • وفى النحت التصويرى أو التصوير المعمارى أو التصوير الخالص نجدها وكأنها خطوط متقاطعة كما كانت موجودة من قبل •

وقــد نوه المثــال المعاصر النابغة جــاك ليبشتز حيث قال « بالنسبة لى ليس هنــاك فرق بين التصوير والنحت ، فهما مثل آلتين موسيقيتين مختلفتين مثل البيانو والقيثارة • فمن الطبيعى أن لكل منهما نغمته المختلفة ويحتاج الى طريقة استعمال مختلفة لقيادتهما ، ولكن المهم هو الموسيقى التى تنتجها هذه الآلات » • فبكل تأكيد ، انه لنداء بعيد عن الاعتقاد الذى اتصف به ميكل انجلو مفضلا السمو والروعة فى النحت على التصوير • انها قد تكون انعكاسات للأوضاع الراهنة للفنانين الجــدد تجاه عناصر الفن ــ هذه الأوضاع التى لمسناها فى أعمال مثالينا المعاصرين ولأسباب عديدة ، فانه من الصعب الاعتقاد بأننا مازلنا نتعامل مع النحت القديم •

٦
التصوير وطرق أدائه

يروق فن التصوير بصفة خاصة لحس مشاهديه ومطالبهم ، مع أنه يفتقد الناحية العملية الظاهرة فى فن العمارة أو الأبعاد الثلاثة التى تلازم فن النحت · ويختلف هذا الاستحسان تماما عما يتبع العمارة من استحسان حيث يسهل استساغة مايؤديه بناء ما من فائدة دنيوية لخاصيته الآلية التى يسهل فهمها ، وما به من سعة داخلية وعوامل أخرى · ويختلف عما يتبع النحت من استحسان حيث قد يثير اهتمامنا ما به من كتلة وضخامةوتوازن مادى وظهور بارز ظهورا عنيفا فيما حوله من فضاء ·

والتصوير من ناحية الأداء هو فن توزيع أصباغ أو ألوان سائلة على سطح مستو (قماش التصوير ، أو لوحة ذات اطار أو جدار أو ورق) من أجل ايجاد الاحساس بالمسافة وبالحركة والملمس والشكل ، أو تخيله ، وكذلك الاحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر · ومن المفهوم طبعا ، أنه بواسطة حيل الأداء هذه يعبر عن القيم الذهنية والعاطفية والرمزية والدينية وعن قيم ذاتية أخرى قدمناها فى مكان آخر من هذا الكتاب · ويصعب أحيانا التفرقة بين التصوير والرسم لأن كلا الفنين يستعمل مواد ملونة على سطح من لون مختلف ، الا أن التصوير عادة يشمل استعمال الفرشاة واللون والسائل ·

ومنذ بداية ما عرف من زمن مؤرخ ، يرتبط التصوير بالدين كما فى أعمال تصوير كهوف ما قبل التاريخ الموجودة بجنوب فرنسا وشمال اسبانيا (شكل ٢٨) ، وفى التصوير الموجود بالمقابر المصرية القديمة ، وفى أمثلة أخرى · ولقد اتسع هدف التصوير أثناء العصر الاغريقى ــ الرومانى حتى شمل موضوعات من الحياة اليومية بأنواعها المختلفة ، وشمل المناظر الطبيعية وصور الأشخاص التذكارية ، الا أن نهاية العصر قد جاءت بانهيار حاد لوظائف هذا الفن · واقتصر استعمال التصوير فى العصور الوسطى كزخرفة على جدران الكنائس وكرسومات ايضاحية لنصوص دينية على صفحات المخطوطات (شكل ٥٠) ·

ومع ذلك ظهرت بكثرة الصور الشخصية والموضوعات الدنيوية والاشارات الى التاريخ مع عصر النهضة ، وعندما نمت المصالح البشرية (أشكال ٨ ، ٢٠ ، ٤٣ أ)· كما ظهر فن المناظر الطبيعية مرة أخرى فى القرن السابع عشر ، وكان تصوير الحياة اليومية كمادة فنية أكثر أهمية من أى وقت مضى (شكل ٣٢) · وقد أضاف فن التصوير الى قائمته الرحيبة منذ القرن التاسع عشر مجموعات كاملة من موضوعات جمالية أو فنية محضة.

اذ قد أصبح « الفن للفن » باعثا من البواعث الرئيسية على الخلق التصويرى (شكل ٣٣) • والتجارب المستمرة فى الشكل والمساحة والأحاسيس أو القيم الفنية البحتة الأخرى قد أدت الى مفاهيم جديدة للتصوير كثيرا ماتختلف اختلافا كبيرا مع الأفكار التقليدية • ومع ذلك فان هذه التغيرات قد حدثت فى نطاق فن مازالت طرق-أدائه الجوهرية هى نفسها كما كانت عليه فى قرون مضت ، وعلى العكس كان المكان الوحيد الذى حدثت فيه تغيرات هامة فى الأداء هـو المكسيك ، حيث تطورت أخـيرا المواد المركبة للألوان آلا أن التغيرات من ناحية الطراز هناك ليست متطرفة •

وقـد عبر موريس دنيس فى كتابه « نظريات » عن وجهة نظر فى التصوير هامة حديثة وفيها يقول : « على المرء أن يتذكر أن اللوحة الفنية قبل أن تكون حصان حرب ، أو امرأة عارية ، أو أى نـوع من أنواع القصص ، هى أساسا سطح مستو مغطى بألوان قد جمعت فى نظام معين » • ومع أن دنيس ينتمى الى مدرسة من أواخر القرن التاسع عشر ، كانت لاتزال مهتمة بناحية الموضوع فى العمل الفنى ، فان النقطـة الهامة التى يشير اليها هنا ــ وهى تتفق مع التصوير الحديث الذى تلا ذلك فترة طويلة منذ سيزان ومن بعده ــ هى أن التصوير أساسا مسألة تنظيم للألوان بطريقة معينة • ونستطيع أن نقدر امكانيات مثل هذا التنظيم عندما نتعرف من بين أشياء أخرى أهمية الظل والنور فى خلق الاستدارة والشكل أو أثر الوضع الأمامى للألوان الساخنة والوضع الخلفى للألوان الباردة •

الإيهام الذى يخلقه الفنان

الحركة والعمق : لقد أشير الى تأثيرات التصوير كما يتضمنها تعريفنا ، والى أن المسافات الممتدة فى التصوير لا تنتج عن وجود مساحة متضاربة مع مساحة أخرى كما هو الشأن الغالب فى فن النحت ، وانما هى بالأحرى ناتجة عن تضاد مرئى ضمنى لا يظهر دائما ظهورا مباشرآ • وللتوضيح ، دعنا نعد النظر الى التضارب بين الكتلة التى شـكل منهـا تمثـال **موسى** لميكل انجلـو (شكل ٨٧) والحـركة الحلـزونية الوثيقة التى يشتمل عليها الجسم ، متجهة من اليسار الى اليمين صاعدة من أسفل الى أعلى حول الجسم والى خارجه • وتنتصب هذه القطعة من النحت تحيط بها أبعادها الثلاثة مستقلة شكلا وواضحة وضوحا قاطعا فى الاتجاه ، ومن السهل تماما مشاهدة التمثال مادامت حركته ظاهرة ، خاصة فى غياب الدافع الذى يصرف النظر عنها •

واذا تناولنا عملا تصويريا لنفس الفنان يستحق المقارنة مثـل **جيرميا** « شكل ٢٥) ، نجد أننا ننظر الى العنصر الاضافى للون مثلما ننظر الى الأشخاص الأصغر حجما الموجودة فى خلفية الصورة والى الاطارات المعمارية • وما هو أكثر أهمية ــ مادام الفنـان كمصور يعمـل على سطح مستو استواء مطلقا ــ أنه يجب عليه (وعلينـا) أن يعمل جاهدا حتى يتحقق من تأثير الأبعاد الثلاثة الخاص بامتداد المسافات داخل السطح • فبينما يكون تأثير قدم منسحبة للخارج فى النحت تأثيرا مباشرا تماما كما هو فى الحياة الحقيقية ، يكون الفنان فى التصوير قد خلق صورة وهمية لهذا التأثير بتقصير الأرجل حتى تبدو منسحبة الى الخلف • ويوجد مثال متطرف لضرورة تفهم

لغة التصوير مبين فى لوحة موندريان **تكوين** (شكل ٣٣) حيث تتأكد الحركة الخلفية والأمامية بواسطة الألوان المستعملة • ومثال أقل تطرفا هو لوحة روبنز **النزول من الصليب** (شكل ١٧) حيث يبدو التضارب بين الكتل أكثر وضوحا • ولكننا نجد هنا أيضا ـ بخلاف الجهد العضلى المحض ـ خدعا خاصة باللون والضوء تساعد الفنان والمشاهد على أن يتحققا من الامتدادات المطلوبة للأشكال •

ويوجد فى صورة روبنز ـ كما فى نحت ميكل انجلو ـ امتداد مشابه بين شكل الاطار والقوس الناتج عن الحركة ، والتى تصل بين الزاويتين ـ وهى هنا تمتد من أعلى اليمين نحو أسفل الشمال • وتبين اللوحة كذلك الجهد والقوة المعروفين عن ميكل انجلو اللذين يرجعان الى تأثير أعمال الفنان المبكر تأثيرا مباشرا وغير مباشر • ومع ذلك لكى تبلغ صورة روبنز منتهى قوتها ، فانها تشع من الجوانب بحيث تضيف مصدرا آخر لامتداد الأشكال • وتوجد كذلك حركة خلفية وأمامية لاشخاص كل على حدة تنبض دائما بالطراز الباروك المحض ، وهو أكثر تعقيدا من الحركة المركزة نسبيا لتمثال **موسى** •

ويجب أن نضع فى اعتبارنا كذلك وظيفة الضوء فى خلق الايهام بالحركة والعمق• فتأثيرات الضوء فى النحت يمكن ادراكها مباشرة لدرجة أنها تظهر منعكسة من السطح الحجرى أو المعدنى أو الخشبى • أما الضوء فى التصوير فهو يعمل بصورة أقل وضوحا • وقد ينعكس فى أعين المشاهد كما فى صورة **مال بوب** (شكل ١٢) الا أن



شكل (٩٩) ليوناردو دافينشى : **العشاء الأخير** • كنيسة سانتا ماريا ديللى جراتس ، بميلانو ، ايطاليا •

فعل الضوء حتى فى هذه الصورة أقل ظهورا منه فى النحت • ولقد سيطر المصور على الضوء بواسطة طبيعة الزيت نفسها كخامة فى هذه الصورة أو فى صورة **النزول من الصليب** ، فان الفنان يدعه يسقط على لون سطح معتم ثم ينعكس لتوه ، أو أن يسمح له بأن ينفذ من خلال لون سطح شفاف فيصبح متشربا باللون التحضيرى الداكن • فمن ناحية ، نرى سطحا لامعا ومن ناحية أخرى نرى سطحا قاتما نسبيا • (أنظر تحت كلمة زيت) •

حيل المسافة : محاولة محاكاة البعد الثالث ، الذى هو فى النحت والعمارة ، أمر واقع ، قد استدعت مجموعات متتابعة بأكملها من حيل المسافة • ويمكن بسهولة رؤية حيل مثل التى فى الفن القديم كلوحة ميكل انجلو **خلق آدم** (شكل ٣٥) **وجيرميا** ولوحة فيرمير **الفتاة وابريق الماء** (شكل ٣٢) اذ يعطينا ميكل انجلو فى شخص آدم المتكىء على ذراعه ايهاما للذراع اليمنى المتجهة الى الأمام بواسطة حيلة معروفة باسم التقصير • وهى تكون بواسطة تقارب مفاجىء لخطوط الذراع ، فيصبح هذا العضو مندفعا الى الأمام نحونا •

ويوجد كذلك فى لوحة فيرمير حيلة قريبة من ذلك معروفة باسم المنظور الخطى ، وفيها يجعل تقارب خطوط المائدة تتخذ مظهرها الطبيعى بأن تبتعد من الخط الأمامى الى الوراء • وربما كانت لوحة **العشاء الأخير** (شكل ٩٩) لليوناردو دافينشى ، هى أشهر الأمثلة تأثيرا لما يعمله المنظور الخطى حيث يسبب تقارب خطوط المائدة والسقف والجدران اندفاعا كبيرا الى الوراء نحو رأس المسيح •

والغرضان الأساسيان للمنظور هما اعطاء احساس بالحركة فى فراغ الصورة وأن الأشخاص البعيدين الأكثر صعوبة فى الرؤية حقيقة يصدقها البصر •

وهذه الظاهرة التى مارسناها جميعا ، هى مسألة تصغير الحجم والتقليل من وضوح الشكل فيصغر الأول من خلال المنظور الخطى الذى يعيد على سطح مستو تصوير ما يحدث عندما تصل أشعة الضوء الى العين من شىء بعيد • واذا تتبعنا خطوطا لمثل هذا الشىء من أولها لآخرها خلال عدسات العين الموضحة داخل مقلتها ، فاننا نجد أن هذه الخطوط عندما تكون العين بعيدة تحدد مقاييس صورة على المقلة أصغر مما لو كانت العين قريبة •

وتحدث قلة الوضوح فى الطبيعة لأن الشىء البعيد المنظور يكون خارج بؤرة النظر من حيث قدرات العين • وينتج هذا فى التصوير مرة أخرى بواسطة المنظور الهوائى للأشياء البعيدة بتخفيض قوة لونها ، فاذا نظرنا الى لوحة رفائيل **عذراء الفجر** (شكل ١٦) فاننا نجد اختلافا فى خاصية اللون بين أمامية الصورة ووسطها ثم خلفيتها ، فان كل مساحة تصبح تباعا أخف لونا وأكثر صعوبة فى الرؤية كلما بعدت عنا • ويمكن مشاهدة أمثلة أخرى على هذه الحيلة فى لوحة جورجيونى **الفرقة الموسيقية الريفية** وفى لوحة كونستابل **عربة الدريس** (أنظر شكلى ١٧٥ ، ١٠٧) ، وسوف نناقش حيلا للأبعاد زيادة على هذا فى الفصل الرابع عشر •

الأشكال : قد عالجت الحيل الوهمية التى بحثناها حتى الآن وجود الأشـكال داخل الفراغ الذى رسمه المصور ٠ وغالبا ما ينتج وجود الأبعاد الثلاثة للأشكال عما يقوم به الـ (chiaroscuro) ، ومعناه حرفيـا : « النور والظل » ٠ وعن خلق الشكل خلال انتقال تدريجى أو فجائى من الضوء الى الظل فى لوحة مصورة أومرسومة. وعن التغير الذى يحـدث افتراضا فى الطبيعـة والذى لا نراه مـع ذلك دائما بهذا التفصـــيل ٠

وفى لوحة ليوناردو دافينشى **العذراء والطفل والقديسة آن** (شكل ٤٥) ـ أو لوحة مازاتشيو **الطرد من الفردوس** (أنظر شكل ١٩٣) ، نلاحظ الأضواء القوية على جانب واحد من الأشخاص ، يتغير تدريجياً الى ضوء متوسط القوة ومنه الى الظل على الجانب الآخر منها ٠ ولقد اتبع هذه الطريقة معظم المصورين الذين ينتمون الى عصر النهضة الأوروبى وما بعد عصر النهضة حتى أواخر القرن التاسع عشر عندما بدأت وسائل ايضاحية أكثر تجريدية فى أن تأخذ مكانها فى التصوير ٠ وفى الشرق مع ذلك ، لا تعتمد استدارة الشخص المصور أو خاصية الأبعاد فى الصورة ككل على مثل هذه الحيل ، وهى تترك للمشاهد دورا أكبر فى ادراك الحجم والفراغ (أنظر تحت كلمة ألوان مائيـــة) ٠

الملمس : بينما يتضمن تحقيــق الشــكل والفراغ فى النحت حـواس التوازن والملمس وكذلك الحركة الفعلية للأجسام ، نجد فى التصوير أن التأثير المفاجىء يأتى الى العين التى هى المصدر الوحيد للترغيب فى العمل الفنى ٠ ولقد أظهر كثير من اللوحات خاصية الملمس ، الا أنه لا تتاح لنا فرصة لمس سطح لوحة ما ، اذ لا يحدث ذلك الا نادراً ٠ فلننظر مثلا الى لوحة رمبرانت **الرجل ذو الخوذة الذهبية** (شكل ١٠٤) فالمصور كى يخلق ما يعبر عن غنى الذهب فى الخوذة قد أرتفع بسطح بعض المساحات حتى بلغ ارتفاع اللون ما مقداره ثلاثة من ستة عشر من البوصة ٣/١٦ فوق سطح القماش ٠ ومع ذلك فان الواقع هو اننا نتجاوب مع هذا الملمس بالنظر المحض ، كما هو الشأن مع أى نوع آخر من تجارب الملمس فى هذا الفن ٠

ويخلق الملمس الناعم للوحة فيرمير **الفتاة وابريق المـــاء** (شكل ٣٢) أو لوحة تيربورك **الفرقة الموسيقية** (شكل ٢٣٧) ايهاما قويا لدرجة أن حاسة الملمس عندنا تتجـاوب معهـا بدون اتصـال فعلى ٠ وكذلك نجد لدى أعمال التصوير التأثيرية والتعبيرية صفة ملمسية صممت بحيث تنبه استجابات معينة عن طريق البصر عند المشاهد ٠ وفى الحالة السابقة (أنظر لوحة بيسارو **فلاحون يستريحون** شكل ١١) تكون الاستجابة المطلوبة احساسا بحركة رقيقة لها أثر وميض عبر السطح ٠ ومن الناحية الأخرى تعطى اللوحة ذات الطابع التعبيرى (أنظر لوحة فان جوخ **مقهى ليلى** شكل ٣٩) احساساً عنيفا يضطرب بالحركة من خلال ملمسها ، يتفق مع الاحساس الأكثر عنفاً الذى يود الفنان أن يعبر عنه ٠

استعمالات اللون

وتبلغ أعمال التصوير التأثيرى والتعبيرى أهدافها كذلك من اللون كعامل وسيط. وربما كان اللون أكثر مظاهر التصوير أهمية . اذ يستطيع اللون أن يوضح أشياء كثيرة • فالانتقال من الألوان الساخنة الى الباردة يعطى حركة نحو الداخل ، فى حين يعطى التحكم فى قوة الألوان ايهاما بالمسافة فى الفضاء • ويستطيع اللون وحده أن ينقل احساسا بالحركة كما فى الدرجات اللونية اللامعة المنسجمة عند التأثيريين أو فى الألوان الأكثر تضاربا وغير المنسجمة عن عمد عند التعبيريين • وكذلك ، قد يكون للون مآرب وتأثير رمزى • فالأزرق كما كان يستعمله مثلا فان جوخ فى أغلب الأحيان ، قد يعنى اتساع العالم • وفى العهود السابقة كذلك عندما كان الدين عاملا مسيطرا فى الفن ، قد يرمز اللون الأزرق الى السماء ، كما فى لوحة رفائيل **عذراء الفجر** • ويرتبط اللون الأحمر من جهة أخرى ، بالعنف والمعاناة كما فى لوحة فان جوخ **مقهى ليلى** ، أو يرتبط ، على وجه التحديد ، بآلام العذراء فى عصور سابقة ، فهى تظهر عامة فى عباءة زرقاء ورداء تحتى أحمر اللون ، للجمع بين عناصر السماء وعناصر الألم فى شخصها •

وأحيانا تكون الرمزية فى تصوير العصور الوسطى ، أو حتى عصر النهضة آلية نوعا ما • أما رمزية الفن الحديث فهى أكثر دقة • وفوق ذلك فهى شخصية للغاية حتى ان الأصفر الذى يستعمله فنان ما قد يكون له وظيفة مختلفة تماما فى عمل فنان آخر • فاللون الأزرق عند بكمان الموجود فى الصورة الوسطى من ثلاثيته **الرحيل** شكل ٣٩) والجريكو (**منظر لتوليدو** شكل ٣٨) ومانش وعند فنانين آخرين ، والزمن الزائل فى المستقبل — وما هو أكثر أهمية — يمثل فكرة الخلاص • ومهما يكن ما يعنيه الفنان فى لحظة الابتكار ، فان بعض هذه الانفعالات سيظهر للمشاهد الذى يود أن يزيد من فهمه للصورة •

وتمثل الألوان الخضراء التى تدعو الى الكآبة عند لوتريك ، وفان جوخ (**مقهى ليلى** شكل ٣٩) الجريكو (**منظر لتوليدو** شكل ٣٨) ومانش وعند فنانين آخرين ، استعمالا آخر للون كرمز من المؤكد أنه لم يأت عفوا ، وذلك ما يجب أن نفهمه حتى يكون تقديرنا للعمل كاملا • ومع أن اللون يلعب دورا هاما فى أنواع من النحت والعمارة ، فان استعماله فى التصوير أكثر تعقيدا ؛ اذ يقدم الى المشاهد ما هو أكثر مما يقدمه النحت أو العمارة وهو يكافئه نظراً لذلك •

ويقيم اللون فى التصوير أو يساعد على اقامة امتدادات ذات أهمية مباشرة بالنسبة للفنان الحديث أكثر من المصور التقليدى ، رغم أننا نجد فى الآخر قيماً مشابهة كذلك تتضمنها دون قصد الأعمال التقليدية • ولقد استخدمت بعض الألوان فى لوحة موندريان **تكوين** ولوحة ماتيس **البحار الشاب** (شكل ٢٢٥) لتعطى احساسا بحركة نحو الأمام ، واستعملت ألوان أخرى لتعطى شعورا بالحركة الى الوراء أو نحو الداخل ، وبذلك قد أوجدت تضاربا بين القوى المتعارضة • ويمكن أن يرى هذا الاستعمال فى

احدى لوحات الجريكو (شكل ٣٨) ، أو لوحة من أعمال جينزبورو ، الا أن هـذا الاستعمال يعد هناك ثانويا بالنسبة الى المضمون ٠

ولقد فكرنا فى اللون تفكيرا تقليديا كعامل يبين صفة الأشخاص المصورة ، وبالتالى صفة المضمون أو قصة الصورة ، كما فى صورة **عذراء الفجر** (شكل ١٦) ، الا أن هذا لا ينطبق على أعمال حديثة كثيرة ٠ وغالبا ما يكون استعمال اللون استعمالا جماليا أو فنيا بحتا كما فى أعمال ماتيس (شكل ٢٢٥) ، فتكون له صلة ضئيلة أو معدومة بمشكلة ايضاح الأشياء أو صفتها من الناحية الطبيعية ٠ وليس هذا اهمالا مقصودا للحقائق ، بل هو بالأحرى شعور من جانب الفنان بأن الباعث أو الموضوع هو فقط نقطة بداية بذل جهد فى التعبير الشكلى واللونى وعن المساحة ٠ وما يلتزم به الفنان اذن هو ليس أن يحكى قصة **المستحمين** أو **البحار الشاب** (أنظر شكل ٢٢٥) ، ولكن أن يبنى تكوينا مرضيا من الأشكال والمساحات ، أو من الألوان ـ كما فى عمل ماتيس ـ الأزرق الفاقع والبنفسجى والأخضر والأحمر لينقل شعورا بالحيوية والحركة ٠

ومع أنه يجب على المـرء أن يدرك مدى أهمية الرسم فى التصميم بالنسبة الى التصوير التقليدى والمعاصر ، فان الحقيقـة من أن نفس جوهـر التصوير هو اللون حقيقة باقية ٠ ويظل هذا السبق فى معظم خامات التصوير التى سوف نبحثها هنا ٠ فاللون هو الذى يعطى طابعا خاصـا للفريسك والزيت والتمبرا والألوان المائية ولطرق التصوير الأخرى ٠ فهو يعطى الفريسك نوعا مـن البساطة ، وللزيت عمقا ، وللتمبرا هشاشة ، وللألوان المائية شفافية ، وللخامات الأخرى ما قـد تملكه من صفات مرئية ورمزية ٠

وظائف التصوير الاجتماعية

معظم اللوحات المصورة اليوم هى انتاج تفكير جاء من داخـل المرسم ، تنتقل من هناك الى البيت أو الى المتحف كأعمال فنية ، وقـد كانت اللـوحات فى الماضى ذات وظيفة أكثر اتساعا فى حياة الجماعـة ٠ فهى قد زينت بيوت العبادة والمقابر والمساكن ، وكذلك أنواعا مختلفة من المبانى العامة مثل الأبهاء التى توجد فى المـدن ودور القضاء ، وهى غالبا ما قامت بتزيين الأماكن المماثلة الحديثة بطريقة تافهة وبغير عناية ٠ ولقد استخدمت أعمال التصوير كزخرفة جدارية أو على الأسقف ، وهو شكل من أشكال الفن مازال معمولا به اليوم يعرف بالتصوير الجدارى ٠ وهـذه العبارة مأخوذة من كلمة لاتينية معناها (حائط) ، وليس لهـا علاقة بالخامة المستعملة فعلا ٠ وكان التصوير الجدارى فى الماضى بوجه عام ينفذ بطريقة الفريسك ـ أى بألوان مائية فوق مصيص طازج ٠ وقد يكون التصوير الجدارى فوق جدار جاف كذلك بخامات الزيت أو بأى خامة أخرى تصلح للاستعمال على سطح مستو ، ولننظر مثلا الى لوحة ليوناردو **العشاء الأخير** (شكل ٩٩) وهى قد نفذت بخامات زيتية على سطح معين ٠

« والتصوير على الحامل » هو فئة أخرى تسمى أحيانا التصوير على صفحة ذات

اطار • وبينما يتصف التصوير الجدارى بأنه ثابت على الحائط ـ باستثناء أعمال التصوير التى يمكن نقلها ـ فان « لوحة الحامل » تصور كى تنقل من حجرة الى أخرى ومن مسكن الى آخر • وباستثناء الفريسك الذى يقتصر على الجدران ، فان « تصوير الحامل » يكاد تستخدم فيه كل الخامات كالزيت والتمبرا والألوان المائيـة ومزيج من الزيت والتمبرا كما فى لوحة فان ايك **زواج ارنولفينى** (شكل ٨) وفى أعمال كثيرة أخرى •

ويشترك فى صفات التصوير الذى يمكن نقله والتصوير الثابت لوحة المحراب فى الكنائس ؛ اذ يمكن نقلها من مكان لآخر رغم أنها مصنوعة بوجه عام من أجل بقعة معينـة ثابتة ، مثل لوحة **تقديس الحمل** (أنظـر شكل ١٠٣) • وقد تختلف لوحة المحراب من ناحية الحجم اختلافا كبيرا • وهى نفس الحقيقـة بالنسبـة الى التصوير الجدارى ، الذى يختلف فى الحجم تبعا لحجم الحائط أو السقف ، وهى نفس الحقيقة بالنسبة للصور التى يمكن نقلها ، والتى تتدرج من المنمنمات الى الأحجام الكبيرة للصـــور الزيتية •

طرق الأداء فى التصوير

الفريسك : دعنـا ننظر أولا الى الفريسك ، وهو طريقـة ذات تاريخ تتضمن التصوير على سطح طازج أو مبلل • وقد كان هناك نوعان فى الفريسك ، الفريسك الجاف (fresco secco) والفريسك المبـلل (buon) • والأخير هو الطريقة التى وصفتها الكتب بوجه عام والتى استخدمها جيوتو (شكل ١٧٦) ، وميكل انجلو (شكل ٣٥) ، ومازاتشيو (شكل ١٩٣) ، وأورزكو (شكل ٢٠٧) ، الذين قاموا بالتصوير على ملاط من الجير المبلل بألوان ممزوجة بالماء ، أو بالماء والجير • وعمل فنانو الفريسك الجاف على جدار جاف نسبيا واستعملوا ـ طبقا لبعض المصادر الموثوق بها ـ ألوانا ممزوجة بالبيض ، وبذلك تكون قريبة الشبه من حيث النوع من تمبرا البيض •

وفى طريقة الفريسك المبلل يكون ماء الجير الموجود فى الخليط طبقة من كربونات الكلسيوم ، تعمل كوسيط يربط بين اللون الخارجى وطبقة المصيص التى على الجدار • ولقد برهن على ثبات هذه الطريقة بقاء الفريسك القديم مثـل الأعمال الموجودة فى نوسوس بكريت (أنظر شكل ٢٩) ، ومثل صورة **تيسيوس** الرومانى (أنظر شكل ٢٠٨) •

وطريقة الفريسك المبلل التى عمل على بعثها فى عصر النهضة المبكر الايطالى مصورون مثل جيوتو ، قد وصفت فى الكتيب المشهور « كتاب الفن » (Il Libro dell' Arte) الذى كتبه تشنينو تشنينى • وفى الفريسك الجاف يحمل البيض اللون مخففا بالماء ، ويحمل اللون فى الفريسك المبلل الماء وحده ، ويستخدم على حائط قد غطى بطبقتين من المصيص على الأقل •

وكما جاء فى كتاب تشنينى ، كان على المصور أن يضع الطبقة الاولى من المصيص

ثم يتركها لتجف ليرسم تصميمه عليها • ويضع فوق هذا التصميم طبقة أخرى من المصيص أو « طبقة خشنة » (intonaco) بحيث يمكن من خلالها رؤية التصميم ، وهى تستخدم كأساس أخير مبلل للون الذى يحمله الماء • وقد توضحت لنا هذه الطريقة بواسطة التلف الذى حدث لأعمال الفريسك الموجودة فى كامبو سانتو ببيزا ابان الحرب العالمية الثانية •

ولقد أتقنت الوصفة التى ذكرها تشنينى فى القرن الخامس عشر ، فى أواخر هذا القرن وأوائل القرن السادس عشر • وقد أعطيت أعمال الفريسك ، مثل التى قام بها ميكل انجلو (شكل ٣٥) ، أكثر من طبقتين من المصيص ، وفوق ذلك كانت تطبق التصميمات أو الرسوم التحضيرية مباشرة فوق الطبقة الخشنة المبللة الأخيرة بواسطة رسمها بتتبع خطوطها من خلال الورق المرسومة عليه ، وهكذا نقوم بتحزيزها على المصيص الذى يظل مبتلا ، أو بوخز ثقوب صغيرة خلال الخطوط الخارجية على الحائط ، تاركين الورق فى مكانه ونهز بعضا من مسحوق الفحم من خلال الثقوب لتعطى خطا خارجيا مرسوما • وتبقى هذه الخطوط الخارجية بعد ذلك ، لنمر عليها باللون •

ويصمم تصوير الفريسك وينفذ بعناية ونظام جزءاً بعد جزء بدقة تترك مجالا ضئيلا للتنقيح أو الايحاء ، اذ يعد الفنان رسومه على الورقة ويجهز مقدما مساحة الحائط الذى يعرف من خلال تجربته أنه يستطيع تغطيته باللون فى يوم واحد • ويقوم عامل المصيص بوضع الطبقة الأخيرة الخشنة المبللة على هذا الجزء ويرسم الفنان على الحائط الخط الخارجى من الرسم الذى على الورقة بالحجم الكامل الملائم • وبعد أن يتم الفنان التصوير الفعلى لتلك المساحة ، يترك الجزء الذى يشملها ليجف • وفى اليوم التالى يعد جزءاً آخر من المصيص ، ثم يتبع نفس الطريقة •

وغالبا ما يمكن اقتفاء أثر العمل من يوم لآخر بواسطة الوصلات التى بين طبقات المصيص الأخيرة التى توضع فى الأيام المختلفة • وتوجد فى **خلق آدم** وصلة فى المكان الذى تلتقى فيه الرقبة بأعلى الصدر ، ووصلة أخرى عند عظم الحوض عبر الجسم • ونستنتج من هذا أن الجسم الذى يبلغ طوله ١٢ قدما قد صور على ثلاث فترات •

ولطريقة الفريسك ميزات وسوءات نسبية ؛ فهى من الناحية العملية تكاد تكون وسيلة دائمة تناسب احتياجات العمارة ، تبقى ببقاء البناء نفسه ، تتصف بسعتها الضخمة ، لا تحتوى عادة على التفاصيل ، وتأثيرها بسيط يمكن الاحساس به بالبصر من أبعاد كبيرة • وتتضح خفة ألوان الفريسك وخاصيته الزخرفية الساحرة فى الأعمال التى قام بها جيوتو فى بادوا أو فلورنسا بما لها من مساحات واسعة ذات لون أزرق وأحمر وأصفر ذهبى ـ وبالأخص اللون الأزرق السماوى الذى غالبا ما يستخدم فى خلفية أعمال التصوير الجدارى • وسطح الفريسك جاف ألوانه لا تعبر عن الأبعاد الثلاثة الى حد ما ، رغم أن الاتجاه الى الطابع النحتى العام الذى يلجأ اليه أساطين فلورنسا ، مثل جيوتو وميكل انجلو يؤدى فى النهاية الى مظهر قوى ذى أبعاد ثلاثة •

وتحث طبيعة الخامة نفسها على عدم اظهار التفاصيل الا أنها تحث على التركيز

على المساحات الواسعة البسيطة التى تزيد من خاصية الفريسـك الأساسية وهى الضخامة • وتقوى هذه الخاصية عادة بواسطة مطالب العمارة وهى النظر اليها من بعيد ، وكذلك يرغم الفنان على انهاء عمله فى كل جزء يعمل فيه فى يوم واحد لسرعة جفاف المصيص نسـبيا •

أما عن العيوب ، فهى أن نفس المصيص السريع الجفاف يلزم الفنان بألا يتردد فى عمله وأن يكون فى طريقة تصويره تعميم ، والفريسك كذلك ، يجعل من المستحيل بالنسبة للفنـان أن يصلح أيا من الأخطاء ، أو أن يغـير من رأيه بدون أن يهدم الجزء المعيب ، وهى طريقة عويصة تترك آثارا فى المكان الذى يضاف اليه مصيص جديد • وتكاد تكون الوصلات التى هى بين مصيص يوم ومصيص يوم آخر ، ظاهرة كذلك ظهورا دائما ، بالرغم من أن الفنان يستطيع فى الغالب أن ينظم هذه الوصلات بواسطة مهارة تصميمه بحيث تندمج مع الخط الخارجى للشىء المرسوم أو مع أجزائه •

وليس عدم وجود التفاصيل عيبا ينقص من مميزات خامة الفريسك بالقدر الذى يكونه قلة درجاتها اللونية (اذا ما قورنت بالزيت) • ومصاعب الأداء الفعلية المشتملة على اعداد الحائط والمصيص واللون فى تركيب فعال ذى معنى هى الشىء الأكثر خطورة فى الفريسك • وكمية الرطوبة فى المصيص ـ خصوصا فى الطبقة الأخيرة ـ هى التى تقرر مدى نجاح الأداء ، وهى أثناء الأداء تتحـكم فى درجـة تماسك طبقـة المصيص بالحائط ، أو فى مدى تماسك اللون ، أو تلاشيه •

ولقد أصبحت طرق العمل الفنية فى غاية الرداءة خلال القرن التاسع عشر عندما



شكل (١٠٠) جوزيه كليمنت أوروزكو : **ميجويل هيدالجو ى كوستيلا** ، احـد تفاصيل حائط الدرج فى جوادلاجـارا ، قصر ديل جوبيرنو بالمكسيك •

كان الفريسك لا يزال يمارس فى أوروبا ـ ولكن بعد أن ذبلت تقاليد عصر النهضة بفترة طويلة • وبعثت المدرسة المكسيكية فى القرن العشرين طرق أداء عصر النهضة كما فى لوحة أوروزكو **ميجويل هيدالجو ى كوستيلا** (شكل ١٠٠) ، بواسطة الرجوع الفعلى الى مؤلفات تشنينى وفاسارى وآخرين من الكتاب المبكرين • ومع أن الأعمال الحديثة قد وصلت الى درجـــة فنية مدهشـــة من حيث تأثيرها الزخرفى وضخامتها ووظيفتها الأساسية المعمارية الصحيحة ، فان طرق الأداء المادية الفعلية ليست دائما مرضية • ويشك فيما اذا كانت أعمال الفريسك المكسيكى سوف تدوم بالقدر الذى دامت به أعمال عصر النهضة الايطالى (وعلى أى حال قد أنشأ المكسيكيون ألوانا ثابتة مركبة لأعمال التصوير الجدارى) •

ونظرا لميل المصيص الى امتصاص الماء ، فان الفريسك الصحيح لا يمكن استخدامه بأمان فى الطقس الرطب ، فمن النادر وجود الفريسك بشمال أوروبا • والتعرض للجو يتلفه كذلك لأن مادة الكبريت التى توجد غالبا فى جو المدن تستطيع أن تحول طبقة كربونات الكلسيوم اللاصقة الى سلفات الكلســيوم ، ويؤدى ذلك الى التفكك السريع • ومشكلة أخرى تنبعث من عدد الألوان المحدود التى لن تتغير بعد أن ينتهى العمل • ويتطلب هذا بساطة فى التأثيرات اللونية التى تتميز بها أعمال التصوير بالفريســك والتى تجعله يختلف اختلافا شــديدا عن التصــوير بالزيت • فللزيت درجات ممتدة من اللون ، وله امكانيات من التباين الحاد بين القاتم والفاتح من ألوانه ومن التباين بين درجة بريق ألوانه ، ويستطيع فى سهولة أن يقبل ألوانا تضاف اليه (impasto) أو الألوان السميكة) للعمل على زيادة ثراء اللون ـ ويختلف فى كل هذا عن الفريسك •

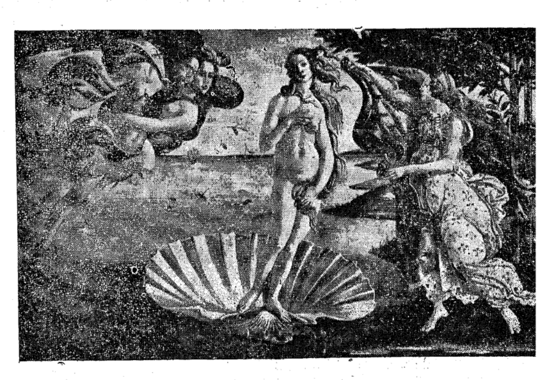
التمبرا : غالبا ما يطلق التعبير « تصوير التمبرا » وبوجه عام ، على الأعمال التى نفذت بألوان ممتزجة بنسب معينة من صفار البيض (مع بياض البيض أو بدونه) ، ومن هذا تأتى العبارة « تمبرا البيض » التى تتردد كثيرا • وحيث يكون التمييز بين اللون نفسه والأرضية غير موجود فعلا فى الفريسك مادامت الأرضية قد امتصت اللون الممزوج ، فان التمبرا كالزيت تقضى بتحضير أرضية معينة أو أساس تستخدم فوقه الألوان كطبقة منفصلة • وفى العصــور الوســطى ، كانت التمبرا على الألواح الخشبية هى الخامة الأكثر استعمالا فى التصوير على الحامل ، أو الأعمال التى يمكن نقلها ، وكان الفريسك يستخدم للجدار أو لأعمال التصوير الثابتة • وفى أواخر القرن الخامس عشر ، أخذ الزيت مكان التمبرا تدريجيا فى شمال أوروبا أولا ، وبعد ذلك فى جنوبها أى فى ايطاليا •

نعود لنحصل من كتيب تشنينو تشنينى على كثير من المعـلومات مادام معظم اللوحات التى تزين محراب الكنائس الايطاليــة والصــور ذات الاطار التى تنتمى الى القرنين الرابع عشر والخامس عشر قد نفذت بهذه الخامة مثل **ميلاد فينوس لبوتتشللى** (شكل ١٠١) ، ونحن نعلم هنا أن بداية الطريقة تشتمل على تحضير اللوح الخشبى • ولابد من اعداد هذا اللوح بعناية لميله الى الانحراف فى الشكل والى التشقق ، وأحيانا ما كان يستمر اعداده مدة عام كامل ، حتى يتخلص من كل ما به من رطوبة • ثم يصقل اللوح ويرمل (أى يصبح ناعما بواسطة الصنفرة) وتحضر له أرضية أو أساس يتلقى

الوان التمبرا • وتتكون الأرضية من مادة بيضاء هلامية تعرف باسم المصيص اللاصق وهى خليط من مصيص باريس وغراء نقى للغاية ، وهو يوضع فى سلسلة من طبقات رفيعة تتبادل خشونة ونعومة ، وبالرغم من أنه يمكن استبدال مصيص باريس بمواد أخرى كالطباشير مثلا ، الا أن المصيص يعطى أفضل سطح يتميز بنعومة وصلابة العاج صالح للألوان التى توضع عليه •

ويجب أن يجهز العدد المعتاد من الرسوم التحضيرية ، وكذلك الرسم النهائى المفصل الذى يطابق مساحة اللوح قبل أن ينفذ التصوير الفعلى • وعندئذ ينقل الرسم الى السطح الناعم من المصيص بطريقة الوخز التى نتبعها فى الفريسك ، وبعد ذلك يملأ ما بين النقط الناتجة عن الوخز لتترابط بخط خارجى ملون • وفى طريقة التمبرا يبنى اللون ذاته بواسطة سلسلة من الطبقات غالبا ما تنتشر على أساس من أرضية لونها يميل الى الاخضرار • وتكون الطبقات اللونية أو ألوان الطلاء خفيفة أول الأمر ، ثم تقوى كلما تقدم المصور الى الطبقة الخارجية الأخيرة •

وتصعب معالجة هذه الألوان نسبيا لما بها من مادة غروية ناتجة عن امتزاجها بالبيض • وهى سريعة الجفاف حتى عندما تخفف ألوان التمبرا بالماء (تماما مثلما يتجمد فى الحال بعض ما يقع على ملابسنا من البيض) • ولهذا السبب ، ولأن شفافيتها أكثر



شكل (١٠١) ساندرى بوتتشيللى : **ميلاد فينوس** ، متحف اوفتسى بفلورنسا ، ايطاليا •

من شفافية الزيت كذلك (رغم أن شفافيتها أقل من شفافية الألوان المائية) ، ولأنها لا تسمح لأية مادة تقع تحتها بالاختفاء ، فان أى تصليح أو تغيير فيها يكاد يكون مستحيلا تقريبا • وعلى المصور أن يكون واثقا تماما مما يعمل ، وأن يعتنى عناية كبيرة أثناء عمله ، وهو شرط لا يسمح بالمهادنة أو بمرونة فى الأداء عند التنفيذ •

وقد نقارن خاصية لوحة بوتتشللى **ميلاد فينوس** (شكل ١٠١) (حتى وان كانت بالأبيض والأسود) بخاصية الأعمال الزيتيه النموذجية التى سنقوم بفحصها فيما بعد • فنلاحظ فى التمبرا كما فى تصوير الفريسك وجود أرضية أو لون تحتى أبيض يعطى نوعا من الصفاء واللمعان للصورة • ونرى أيضا أن الصورة تنفذ من خطوط خارجية محكمة بدلا من أن تنفذ باللون وبتكييف الدرجات اللونية كما هو الشأن فى الزيت • وفى كل من الاعتبارين تختلف التمبرا من الصورة الزيتية التقليدية المألوفة ، التى تكون فيها خلفية الصورة قاتمة نسبيا ، وتكون الأشكال فيها مؤداة ببقع من الألوان ودرجاتها • ومن الصعوبة هنا أن نشير الى الفروق المميزة اللونية الفعلية بين صفاء الفريسك وصفاء التمبرا ، فاننا قد نشير الى الفرق بين أرضية المصيص ذى السطح الخشن نسبيا بالفريسك وبين الأرضية الناعمة المصقولة للغاية التى فى عمل ما من أعمال التمبرا ، ثم بين اللمسات الأخيرة غير الزاهية أو لامعة لألوان الفريسك ، بمقابلتها بالرقة التى تتميز بها مثل هذه الصور مثل لوحة **ميلاد فينوس** (والرقة هنا هى اللون الوردى المائل الى الرمادى) •

واستخدام التمبرا له مشكلات أخرى بالاضافة الى صعوبته بوجه عام • فوجود مادة الكبريت فى زلال البيض تميل الى أن تكسب بعض الألوان قتامة ، وبذلك لايمكن استعمالها ، وهكذا تصبح مجموعة ألوان مصور التمبرا محدودة • ومع أن الدرجات اللونية فى التمبرا أرحب مما فى الفريسك ، الا أنها مع ذلك تصل الى درجات ألوان الزيت • وهى من ناحية أخرى تمتاز بلمعان خاص وسحر رقيق يجعلها فريدة فى جمالها وملائمة لموضوعات شاعرية مثل **ميلاد فينوس** وللموضوعات الخيالية الأخرى وغالبا ما يستخدمها المصورون الحديثون فيما يختص بالتأثيرات الناتجة عن الحلم فى التصوير السيريالى • وميزة أخرى للتمبرا هى قدرتها على البقاء ، وهى فى ذلك تبدو أكثر تفوقا على الزيت • وخامة التمبرا أو وسيلتها تحمى ألوانها بطبقة الورنيش الأخيرة الواقية (وهى تزيد كذلك من ثراء الألوان) ، وهو ما لا يقوم به الفريسك أو الزيت ، لأن كلا منهما يعانى تغير درجة اللون نتيجة للتحلل أو التلف •

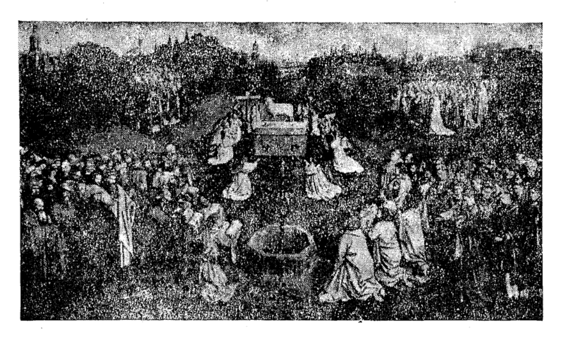
الزيت : أول شىء يلفت أنظارنا الى التصوير الزيتى ـ وما علينا الا أن نخطو داخل أية « صالة » من « صالات » العرض حتى نراه ـ هو التنوع الهائل فى التعبير الذى تحققه هذه الخامة • ولقد تبين أنه عند ذكر وسائل أداء مثل الفريسك والتمبرا والألوان المائية ، يتبادر الى ذهننا فى الحال نوع معين من الصور ، الا أن التصوير الزيتى ليس كذلك • وقد نختار من بين اللوحات الزيتية المصورة فى هذا الكتاب بعض الأمثلة المختلفة مثل عمل من أعمال ليوناردو دافينشى التى قام بها فى القرن السادس عشر (شكل ٤٦) ، ومثل صورة تنتمى الى القرن السابع عشر من صور فيرمير (شكل ٣٢) ، ثم أعمال من القرن التاسع عشر قام بها بيسارو وفان جوخ وآخرين (شكلى



شكل (١٠٢) جيوتو : **تتويج العذراء والطفل** (جزء من المذبح) . متحف أوفيتسى ، بفلورنسا ، ايطاليا .

١١ ، ٣٩) . وبالرغم من أن الزيت هو وسيله نقل الطلاء أو حمله فى كل هذه الأمثلة ، فان طبيعة الأعمال فى حالتها النهائية وما استفادته من استخدام الزيت تختلف كل الاختلاف عن عمل آخر . ويؤكد المثل الأول ما يمكن أن يقوم به القاتم والفاتح فى اللون الزيتى ، ويؤكد الثانى شفافية الخامة ، وتؤكد الأمثلة الأخرى امكان التصوير بالزيت فى سرعة وتلقائية دون اعداد سابق .

والغرض من وجود الزيت المستعمل فى التصوير ـ وغالبا ما يكون زيت بذر الكتان ـ هو أن يكون كوسيلة تنقل اللون وأن يجف بشكل آلى . وقبل أن تتطور هذه الخامة الجديدة فى القرن الخامس عشر ، كانت تستعمل ورنيشات زيتيـة من طبيعتها أنها تجف ببطء كى تجعل ألوان التمبرا فى اللوحات الخشبية ثابتة ، كما فى لوحة المحراب **تتويج العذراء والطفل** لجيوتو (شكل ١٠٢) . واذا قارنا هذا العمـل بدرجات ألوانه المحدودة بلوحة من أعمال الأخوين فان ايك مثل لوحة **تقديس الحمل** (شكل ١٠٣) بدرجات ألوانها المضيئة اللامعة الغنيه ، وانتقال هذه الدرجات اللونية من الفاتح الى القائم فى دقة ، وبتفاصيلها الأكثر تعقيدا وجدنا قياسا سجله القرن الخامس عشر الفلمنكى على التغير الذى أحدثه تطور التصوير الزيتى .



شكل (١٠٣) هيربرت وجان فان ايك : **تقديس الحمل** (الجزء الأوسط السفلي من مذبح خنت) • كاتدرائية القديس بافو بخنت ، بلجيكا •

ولقد استبدل الفلمنكيون استعمال الورنيش الزيتى السميك القاتم البطىء الجفاف الذى كان يقوم فى أول الأمر بوظيفة عامل واق للألوان ، بورنيش ممتزج بالزيت صاف سريع الجفاف • ولقد أثمر وضع طبقات مزججة أخيرة فوق الصورة الأصلية المنفذة بالتمبرا ، مرونة جديدة وعمقا وبقاء • وتتضح شفافية خلفية لوحة فان ايك للغاية اذا ما قورنت بلوحة جيوتو أو بوتتشللى ، كما هو الشأن بالنسبة للتفاصيل المنتشرة فى أنحاء الصورة التى هى اعظم وأكثر سهولة كما هو واضح عند التنفيذ • والأهم من ذلك على أى حال هو تلألؤ مختلف الألوان وعمقها وثراء أسطحها وانعكاساتها أماما وخلفا ، كل منها على الآخر •

وبالرغم من أن الايطاليين فى القرن الخامس عشر سرعان ما تبنوا هذه الطريقة باستعمال الزيت المزجج فوق التمبرا ، فان الزيت نفسه لم يصبح استعماله شائعا الا فى أواخر تلك الفترة ، فأخذ القماش مكان الألواح الخشبية فى أوائل القرن السادس عشر فقط • وكانت توضع المادة الزيتية الجديدة على القماش وليس فوق أرضية من المصيص (gesso) ــ مادام ذلك يمتص الزيت ــ بل على أرضية تحتوى على مادة طينية صينية تكسب القماش بياضا ومواد أخرى عازلة أبقت للقماش على مرونته ومنعته من التشقق •

ومن بين المميزات الرئيسية لمادة اللون الزيتى هى مدى مجال درجاتها اللونية ، أى عدد الدرجات اللونية من الفاتح الى الداكن فى كل لون • وتتضح هذه الميزة فى لوحة مثل فيرمير **الفتاة وابريق الماء** (شكل ٣٢) بألوانها الزرقاء المدهشة

المختلفة ، وكذلك مثل لوحة جينزبورو الشهيرة **الغـلام الأزرق** • وميـزة ثانيـة تكمن فى العدد الكبير من الألوان الفعلية أو الأصباغ التى يمكن استعمالها وهى الوقاية الاضافية التى تمنحها الخامة (وتميل التمبرا كما رأينا الى تغيير بعض الألوان التى يجب الاستغناء عنها نتيجة ذلك) • وثالثا ، يمكن استعمال الزيت طبقة فوق أخرى وبذلك يكون فى الاستطاعة اصلاح ما فى العمل الزيتى من أخطاء حتى بعد مضى وقت طـويل من تنفيذه •

ويمكن بهذه الطريقة تطوير فكرة اللوحة الواحدة وتنويعها كلما تقدم الفنان فى عمله ، وبدون أن يحتاج الى أن يقرر سلفا كل مظهر فى الصورة ، كما يجب أن يفعل فى أسلوب التمبرا التى تجف لساعتها فلا تقبل التغيير •

أصبح لعمل الأرضية أو التحضير الأولى فى التصوير بالزيت الذى بدأ حوالى عصر النهضة الذى يتمثل فى الأرضية القاتمة للوحات تيتيان أو رمبرانت (أنظر شكلى ١٩٦ ، ١٥٢) ، أو فى لون الأرضية الفاتح الذى فى لوحـة فراجونار (أنظر شكل ٢١٤ أ) أهمية هائلة • والسبب فى أفضليته هو أن اللون يزيد ميله بعـد عدة سنوات باستمرار الى ناحية درجات اللون الأصلية عند التحضير والتى تصـبح فى النهاية العامل الذى يقرر قيمة اللوحة • ويتبين هذا بسبب التلف الذى لحق بعض لوحات مصورين مثل بوشان فى تفوق لون أرضيته البنى على الألوان التى تليه ، أو مثل عمل رينولدز الذى أصبح لون أرضية الرمادى أخيرا هو النغمة المسيطرة عليه • ويمكن تجنب هذا التغير بخلط جميع الألوان اللازمة للعمل النهائى فى لون الأرضية ، وتوضع طبقة مزججة فوق أخرى ابتداء من الأرضية حتى آخر أثر للسطح •

ولقد سادت طريقتان عامتان فى التصوير الزيتى خلال الفترة الواقعة بين عصر النهضة والقرن التاسع عشر المبكر ؛ اذ بدأ فريق من الفنانين بعمل أرضية فاتحة اللون ، وبدأ فريق آخر بأرضية قاتمة • وتتضح فى أعمال ميكل انجلو الذى يمثل الأسلوب الفلورنسى الطريقة الأولى (شكل ٣٥) ويمثل تيتيان ـ المصور الفينيسى العظيم ـ الطريقة الثانية (شكل ١٩٦) • وأتبع معظم المصورين اجمالا خلال هذه الفترة نفس القواعد العامة عند اتجاههم نحو التصوير الزيتى ، ويختلف تطبيق القواعد باختلاف الفرد • وفى خلال القرن الثامن عشر مثلا ، استعمل بعض الفنانين أنصاف الدرجات اللونية فى خلفية الصورة (خصوصا فى بريطانيا والولايات المتحدة ، أنظر جينزبورو ، شكل ١٧٠) • وهم اذن يضعون على هذا الأساس الأضـواء والظلال وأى ألوان موضوعية لازمة للصورة ، اما بطبقة مزججة رقيقة واما بسطح ناعم شبهشفاف (طبقة خارجية ممتزجة) ، واما بمساحة جامدة من اللون • ثم يضعون فى النهاية البقع التى تعكس أقصى درجات الضوء بلون سميك غالبا ما يبرز فوق سطح اللوحه (impasto) بحيث يتلقى الضوء ويعكسه مرة أخرى الى أعين المشاهد •

والشيء الرئيسى ، على أى حال ، هو أن الصورة كانت تبنى من ألوان زيتية تختلف فى السمك بحيث يتخللها الضوء بدرجة تزيد أو تقل فى العمق والسرعة وتتوقف على الأثر الذى يوده الفنان فى الصورة • فاذا أراد لمساحة ما أن تبدو قاتمة ، فيمكنه أن يسمح للضوء بأن يتخلل طبقة رقيقة من اللون فوق أرضية قاتمة تحتفظ



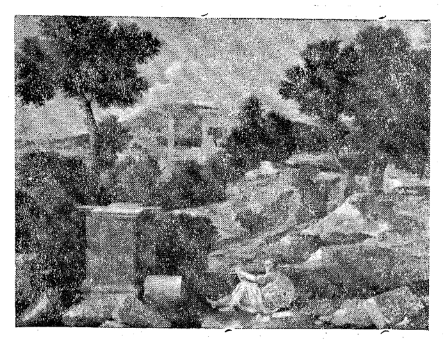
شكل (١٠٤) رمبرانت فان واين : **الرجل ذو الخوذة الذهبية** • متحف الدولة ، برلين •

شكل (١٠٥) فرانز هالز : **الفارس الضاحك** • من مجموعة والاس ، لندن •

بالضوء مدة طويلة نسبيا • وان أراد للضوء أن ينعكس مرة أخرى فيمكنه أن يزيد من كثافة اللون على السطح ، وسوف يعكس لونه الساطع الضوء بدلا من أن ينقله • وتشاهد قيمة هذا التكييف بمقارنة لوحة **الرجل ذو الخوذة الذهبية** (شكل ١٠٤) بلوحة **الفارس الضاحك** (شكل ١٠٥) •

وقد خلق المصور فى العمل الأول ايهاما لشخص يظهر فى بطء من الظـــلام المحيط بأن جعل مساحات معينة تحتفظ بالضوء (تمتصه) أطول مدة ممكنة • ولقد حزز ، فوق ذلك ، اللون ببقع دقيقة من الضوء خلال اللون المظلم الشامل كى يعطى حركة تلألؤ لتلك الأجزاء من الصورة • وكل تأثير من التأثيرين « غير حقيقى » ؛ تأثير روحى أكثر منه مادى ، تصورى أكثر منه حسى • بعكس لوحة هالز ، فهى واضحة فى أدائها ،سريعة فى تأثيرها المادى البسيط ، وصريحة فى انعكاس ضوئها • فقد أراد لنا الفنان هنا أن نرى مسلك فرشاته ، فنقلنا من مساحة مضيئة رسمت رسما سريعا الى مساحة أخرى ، وبواسطة تصويره الصريح قد أكد سلسلة من القيم مضادة لتلك التى فى عمل رمبرانت بشكل مباشر •

ولوحة هالز هى تصور فعلى وسطحى لشاب مندفع واثق بنفسه نوعا ما ، وقد وصلت الى العظمة التى تتطلبها صورة شخصية عادية • أما صورة رمبرانت من ناحية أخرى ، فليس بهامن الصورة الشخصية شىء ما بالمعنى المألوف ؛ اذ يبدو أنها تنقل نوعا من الحقيقة الروحية العميقة ، وانها ترمز الى مأساة عالمية ــ ألا وهى الجندى العجوز وهو يعانى من آثر ضنك كبير وحزن ناتج عما يحمله من مسئولية رهيبة • وبينماتكون



شكل (١٠٦) نيقولا بوسان : **القديس جون فوق باتموس** • بتصريح من معهد الفن بشيكاجو • من وقف أ • أ • ماكاى •

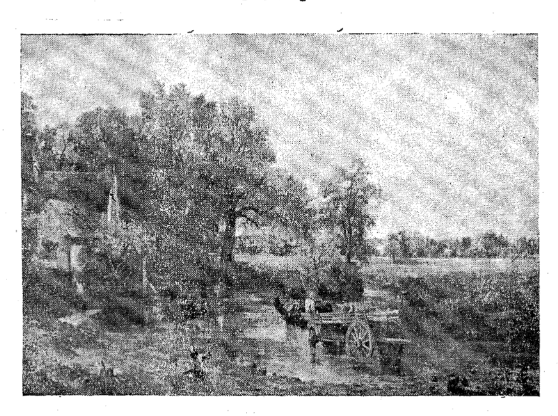
لوحة هالز عرضا حسيا صريحا لشاب من المدينة ، تكون لوحة رمبرانت عملا غامضا يخـــدع المشاهد لها •

والشيء الذى يثير الاهتمام فى مثل عمل من أعمال رمبرانت هو أن المظهر المادى نفسه ليس هو العنصر الهام ، وهو أن المصور قد يبدأ بوجه رجل أعمال هولندى عادى ، ثم يسمو به الى مستوى رمز مأساة عالمى ، أو رمز ضنك أو خذلان عالمى • وليس كثير من الشخصيات الذين رسمهم رمبرانت معروفا لنا اليوم ؛ اذ نجد فى مجموعة الأعمال التى فى متحف المتروبوليتان **صورة رجل** ، **الرجل ذو الدرع الفولاذى** ، **صورة شاب** ، **الرجل ذو اللحية** ، **صورة فتاة** ، وصور آخرين • فمن هم هؤلاء الناس وهل كانوا يثيرون أى اهتمام عندنا اذا لم يكن رمبرانت قد بث فيهم من قوة شخصيته المهمومة القادرة؟ نحن نعرف فعلا أن الرجل ذا الخوذة الذهبية كان ادريان شقيق المصور الذى كان يدير طاحون الأسرة فى ليدن ، ولكنه ارتفع الى عظمة المعنى الرمزى بواسطة دهاء الفنان فى استعمال ألوان الزيت •

وبعد ذلك من تاريخ التصوير ، حوالى بداية القرن التاسع عشر والثورة الصناعية، اندثرت الصلة بالمراسم وبالمزاولات التقليدية الأخرى ، وانهارت تقاليد الرسم القديمة لتأخذ محلها طرق جديدة • وشـجع الميـل الشـخصى فى التصـوير بدافـع الفردية الرومانتيكية ، فتغير التصوير الزيتى بتطرف • وأخلى استعمال الطبقات المتتالية أو المزججات من اللون مع الألوان المخففة المعتمة أو شبه معتمة الطريق للتصوير المباشر • فلم يعد هناك أرضية ابتدائية هامة •

وبنهاية القرن الثامن عشر ، وجد كثير من الفنانين أنفسهم غير قادرين على استعمال طرق فنانى فنيسيا وما تتميز به من شفافية الألوان الفنية المتلألئة • وربما كان جويا (شكل ٢٠) آخر الأساطين الذين استعملوا طبقات متتالية من المزججات فوق لون أرضيته • وظهر فى خلال القرن التاسع عشر – ابتداء من كونستابل حتى التأثيريين فى العشر السنوات التى تبدأ بعام ١٨٧٠ – احساس كبير بالحاجة الى السيطرة على تأثير الضوء الطبيعى . فأدى هذا الى تجارب فى استعمال درجات لونية متقطعة (بوضع ألوان غير ممتزجة على قماش اللوحة حيث يفترض أن تقوم العين بمزجها) ، وهو أسلوب تلقائى أكثر منه شكلى فى استعمال الفرشاة للحصول على بريق الضوء ، ببقع صغيرة من اللون الأبيض توضع بسكين التصوير لتزيد من صفة التلقائية والضوء المطلوبين •

ويمكننا أن نرى الفارق فى الهدف والأثر بمقارنة منظر طبيعى تقليدى من عمل بوسان **القديس جون فوق باتموس** بلوحة كونستابل **عربة الدريس** (أنظر شكلى ١٠٦ ، ١٠٧) من القرن التاسع عشر المبكر • اهتم بوسان باثارة بعض الحنين الى الماضى ، الى زمن المسيحية الأولى والى روما التى انبثقت منهـا • فبذل كل الجهد ليوجد نوعا من السكينة والاستقرار • ووضع الرجل فى مقدمة الصورة قريبا من المشاهد ،



شكل (١٠٧) جون كونستابل : **عربة الدريس** • صالة العرض الأهلية بلندن •

على مستوى واحد مع كتل الحجارة المكسورة الموجودة من حوله كرموز للماضى الوثنى الذى عمل على ازالته ودين الانسان • وتوجد بينه وبين أمجاد آثار روما القديمة فى خلفية الصورة مساحة من غابة كثيفة يستحيل اختراقها ، وهى تعطى معنى الزمن الذى انقضى منذ تلك الحقبة ، الزمن الذى لا يمكن استرداده بعد ذلك • وبين ثقل أمامية الصورة ورسوخ وثبات خلفيتها تتوازن شجرتان كبيرتان من على اليمين وعلى الشمال وتثبتان اللوحة فى هذين الاتجاهين وعلى ذلك المستوى الخاص بالمساحة •

ولم يكن بوسان مهتما بالمظهر الفعلى لمنظر طبيعى بالذات ، وفى وقت بعينه ، بل كان مهتما بخلق مضمون ما من خلال معالجته للطبيعة ـ بخلق مضمون ثبات وصلابة ، مضمون الماضى وما يربطه بحاضره • ويتجنب كل شكل وكل لون ما هو زائل من أجل ما هو ثابت ، اذ تضىء الألوان ولكن يجب ألا تبرق ، وقد تعلو نغمتها تدريجيا ، ولكنها يجب ألا تتذبذب •

وعلى عكس هذا نجد فى لوحة كونستابل منظرا مألوفا ، مزارعا يقف ليسقى حصانيه من جدول ماء ، وقد عولج المنظر معالجة عادية بقدر الامكان • وهنامنظر طبيعى نستطيع أن نتصور فيه أنفسنا سائرين حول مجرى الماء ، متتبعين طريق الكلب الصغير ، ملاحظين الغلام وهو يشير الى الكلب أو البط وهو يسبح فى الماء • وينبسط المنظر سريعا فى انحناءة رفيقة نحو أقدامنا ، ويدعونا الى السير فى داخله ، والى أن نتتبع المزارع فى طريقه الى الاسطبل •

وتختلف الصورة بما تتصف به من جاذبيه اختلافا شديدا عن المنظر الطبيعى الذى صوره بوسان ، حيث تخلق المساحة العميقة المكشوفة فى الوسط هوة بصرية ونفسانيه من الصعب الوصول الى ما هو أعمق منها • وأنشأ بوسان طابعا معينا يتحدد فى نطاق المنظر بواسطة الخط الأمامى للصورة (مساحة المسرح حيث تأخذ الحركة مجراها) ، وبواسطة الأشجار عند الجوانب ، وفى الخلف بواسطة الجبل الذى يكتنف المنظر • الا أن كونستابل قد قام بشىء يختلف كل الاختلاف • فهو قد نقلنا من الناحية الشمالية ذات الثقل فى قوس شامل نحو يمين المؤخرة ومنها الى خارج المنظر • ونحن نشعر أن المنظر لا ينتهى عند حافة اطار الصورة بل يستمر ـ على الأقل تخمينا ـ أبعد من تلك النقطة •

وتنشأ تباينات أخرى عن طرق فعلية فى التصوير ؛ مثل استعمال كونستابل لبقع صغيرة من اللون الأبيض ليزيد من حركة السطح ، ومثل استعماله لبقع صغيرة من الأحمر الفاقع والأخضر الفاقع كألوان تكميلية ، أو يساند بعضها بعضا ويكسبه قوة وتساعد فى خلق صورة وهمية لضوء واضح • ويلفت نظرنا الاحساس بالحركة فى أوراق الشجر وفى السحاب والحركة الأساسية فى الانعكاسات من شىء لآخر • وتبدو هذه الانعكاسات الأخيرة مرئيه فى وضوح شديد فى الماء ، وهى التى تتكون من سلسلة من مساحات ألوان فاقعة تعكس الضوء من السماء والسحاب مثلما تعكسها من البيت والأشجار والعربة • ولا يتكون الماء فى واقع الأمر من شىء آخر غير الانعكاسات • وكم تبدو مختلفة هذه السحب المتحركة والأشجار المترنحة من

سماء بوسان ذات الزرقة الهادئة ، ومن سكون أوراق أشجاره !

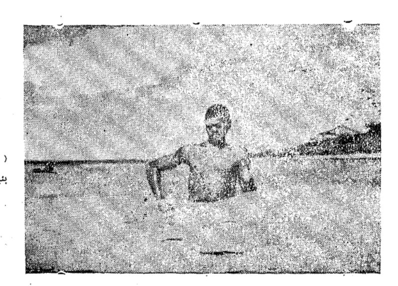
الألوان المائية : من بين مختلف الخامات التى تحتاج فقط الى اللون نفسه ومجرد دعامة أو سطح (بدون تحضير للأرضية يفصـل بينهما) ، وأكثرها استعمالا هى الألوان المائية · وهنا يمتزج اللون بخامة يمكن اذابتها فى الماء . وتتبخر بعد أن توضع طبقة اللون المذاب فوق سطح الورق · فليس المـاء اذن هو الخامة ، بل هـو فقط وسيلة لنقل اللون تسمح للفنان بأن يستعمله سميكا أو رقيقا حسب رغبته ·

والألوان المائيه من أقدم الخامات المعروفة ، استعملت فى العصور الكلاسيكية كما استعملت خلال الفترة الطويلة التى تقع بين الفترة الميروفنجية (Merovingian) (من القرن الخامس الى الثامن الميلادى) ونهاية العصور الوسطى فى أوروبا · وتكـاد تكون معظم الرسومات الايضاحية وزخرفة المخطوطات الزاهية فى العصور الوسطى قد نفذت بالألوان المائية (انظر المخطوط الكارلينجى (Carolingian) ، (شكل ٥٠) ·

وبينما يقدم مصورو جنوب أوروبا على تصوير الفريسك فى وقت بلـغ فى قدمه أواخر القرن الثالث عشر (راجع جيوتو) ، فان فنانى الشمال قد استمروا فى استخدام الألوان المائية وحدها تقريبا ، وفى خلال هذه القرون نفسها (وبعدها) أنتج كل من المصورين الصينيين واليابانيين صوراً جمالية متقنة بهذه الخامة · وتكاد تكون الألوان المائية عبر الشرق الأقصى كله هى النوع الوحيد من الألوان الذى استعمل حتى يومنا هذا ·

وأصبحت الألوان المائية أقل أهمية باختراع الطباعة فى أوروبا خلال القرن الخامس عشر ، وبانحطاط تصوير المخطوطات الذى ترتب على ذلك ، وبقيت الألوان المائية نافعة أساسا فى عمل الرسوم السريعة وتلوين الرسومات بألوان باهتة وفى أعمال المنمنمات · واستمر استعمالها للغرض الأخير فى الفترة بين القرن السادس عشر الى القرن الثامن عشر حينما بعث التصوير بالألوان المائيه كخامة هامة لذاتها · ولقد كانت أعمال بعض الفنانين فى القرن التاسع عشر المبكر مثل تيرنر اشارة الى ادخال الألوان المائية كما نعرفها اليوم (انظر هومر ، شكل ١٠٨) ·

واستخدم فى أواخر العصور الوسطى الخشب كقاعدة لتصوير اللوحات وللتصوير على الرق (جلد رقيق) من أجل تصوير المخطوطات · وأصبح الورق منذ ذلك الحـين هو الدعامة المعتادة للألوان المائية ، على الأقل فى العالم الغربى ــ وأحيانا يركب الورق على ورق مقوى أو على نسيج من كتان للاستزادة من قوته · وفى الشرق الأقصى لقى الحرير المركب على الورق حظوة عند المصورين · ولا يحتاج الورق المعتاد استعماله للألوان المائية الى تحضير أو الى أرضية توضع فوقه ،متى عولج بنـوع من الغـراء يمنعه من امتصاص اللون كما يفعل « الورق النشاف » · ويؤثر طابع الورق فى التصوير النهائى ، فالسطح الكثير الامتصاص مثل الذى استعمل فى صـورة هومر (**المستحم**) (شكل ١٠٨) ، يعطى صفات الليونة والخشونة والثراء · ويمكن مقارنته بسطح ناعم رقيق منسوج نسجا ضيقا ، أن يكون ملمس سطحه مثل الرق الذى يتيح رقة للشكل واتقانا للتفاصيل (أنظر المخطوط القوطى شكل ١٤٠) ·

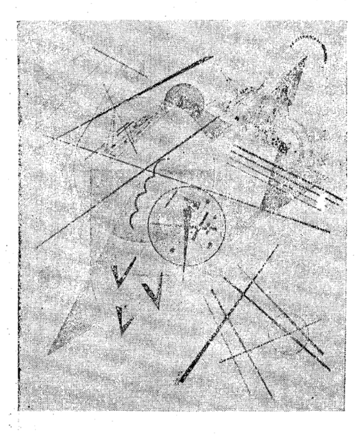


شكل (١٠٨) وينسلو هومر : المستحم . (ألوان مائيـة) متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك .

وقد تكون الألوان المائية شفافة أو شبه معتمة . وقد تظهر أحيانا درجـات مختلفة من الشفافية فى الصورة الواحدة كما فى لوحة كاندنسكى **حركة حالمة** (شكل ١٠٩) ويعطى الاسـتعمال الأقـل شـفافية انعكاسـا للضـوء ، ليس فقـط من الألوان ، ولكن أيضا من الضوء عندما يتخلل طبقة اللون وينعكس ثانية من سطح الورق (انظر الخطوط التى فى الناحية اليمنى من أسفل) . ويتضاعف تأثير الضوء مرات عديدة فى المكان الذى تركت فيه الورقة بيضاء ، أو حيث توجد مجرد طبقة من اللون عبر مساحة كبيرة ، كما فى الزوايا التى فى يسار الصورة . ويبين هذا النوع من الألوان المائية مسطحا من أكثر الأسطح المشحونة للغاية فى التصوير . وكذلك قد تسمح الألوان المائية الشفافة لأى رسم تحضيرى بأن يظهر خلال اللون الخارجى المضاف ، ويتوقف هذا على سمك تلك الطبقة . ويصبح اللون فى أشكال كثـيرة للألوان المائية مساعدا اضافيا لرسم معمارى ما ، أو لمنظر مسرحى ، أو لزخرفة مخطوط. ويمكننا أن نسمى هذه الأشكال برسومات بالألوان المائية ، وليست تصويرا بالألوان المائية .

ولقد أصبح التصوير بالألوان المائية منذ القرن التاسع عشر المبكر أكثر تعقيدا منه مما كان قبل ذلك الوقت ، اذ بدأ الفنانون فى اتباع طرق التصوير الزيتى واستعمال طبقات من اللون بعضها فوق بعض كالمزججات ، الطبقة الأولى منها من لون واحد فى درجات مختلفة ، ثم توضع الطبقات التالية من أجل التظليل وتحديد الشكل بالخط والأضواء العالية ، وهكذا .

وبالرغم من أن الألوان المائية خامة ليس بها قيود تستخدم تلقائيا ، فهى تتطلب الكثير من الفنان حتى يعرف حدود خامته وما يود أن يقوم به . وهى لا تدع نفسها طوعا للتردد ، فالفنان الجاد هو من يفكر فى مشكلته طول المدة التى يشعر أنها لازمة لعمله ثم بعد ذلك فقط يصبح لاقدامه على العمل فرصة للنجاح أكثر من فرصة المصور



شكل (١٠٩) واسيلى كاندنسكى •
حركة حالمة ، رقم ٦١ ، متحف سولومون ر •
جوجنهام ، نيويورك •

المتسرع الذى « يضرب ويجرى » ، ويشعر كثير من المعلمين بسهولة أكبر عند استعمال الألوان الزيتية بالرغم من أن المبتدئين كانوا فى الواقع يبدأون عرفيا بالألوان المائية •

الجـواش : تختلف الألوان المائيـة السميكة ، أو الجواش عن الألوان المـائية الشفافة فى أن الألوان تخلط باللون الأبيض • وكانت مادة « الاسبداج » تستعمل من قبل ، الا أن الزنك الأبيض قد حل محلها منذ منتصف القرن التاسع عشر • ومن الطبيعى أن يختلف عدم شفافية خامة الجواش باختلاف كمية اللون الأبيض الممتزج بالألوان الأخـرى ، الا أنه يوجد دائمـا من اللون الأبيض ما يكفى ليقوم بوظيفته الأساسية ، وهى منع انعكاس الضوء من الأرضية • وكنتيجة لذلك ، لا يكون للجواش اضـاءة وبريق الألوان المائيـة الشفافة • وله فعلا طابع معين ، يعطى جوا خفيفا ، ويعطى كذلك سطحا وملمسا يتميزان بالجفاف حتى يكاد يشبه ألوان الباستيل (انظر لوحة رولف ، شكل ١١٠) • يعنى الواقع من أن الأبيض فى اللون يعترض سبيل الضوء أنه من الممكن كذلك تغطية طبقات اللون واخفاؤها ، وهكذا يصبح التغيير والاضافة فى هذه الخـامة مستطاعا ، وهو مالا تسمح به طريقة الأداء فى الألـوان المائية العادية •

وظهرت الألوان المائية المعتمة كذلك ، والتى ينتشر استعمالها اليوم فى لعان ألوان



شكل (١١٠) كريستين رولف : **رأسان** (جواش ، ١٩٣٦) • معهد الفنون بدترويت ، ميتشجان •

المخطوطات التى تنتمى الى أواخر العصور الوسطى ، وفى الأعمال القوطية التى تزيد عنهـا زخرفة ، والتى ترجع الى القرنين الثالث عشر والرابع عشر (انظـر شكل ١٤٠) وكما فى المنمنمات الفارسية والهندية • وقد استعمل كل من أشكال الألوان السميكة والشفافة فى العمل الواحد •

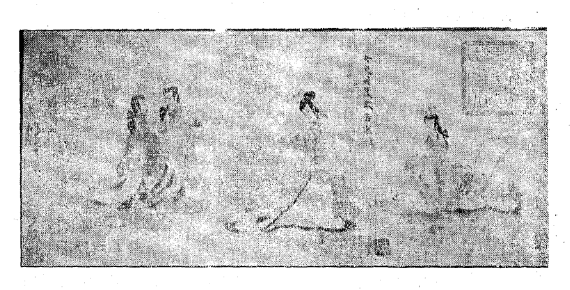
الألوان المائـية الشرقية : وآخر شكل للألوان المائية عندنا هو ما استعمله فنانو الشرق الأقصى ، وبخاصة الصينيين • ويعد التصوير الشرقى على نحو ما شكلا على هامش التصوير لأنه كذلك رسم بالفرشاة (انظر الباب الثالث) • ولكن مادام لا يوجد هنا أى شيء يرتجل أو يحضر اطلاقا فى ذلك الأداء الذى تستعمل فيه الفرشاة، ومادام يستخدم فى الغالب علاقات لونيـة تتوافق فى عناية ، فانه يحـق لنـا أن نتحدث عنه كفن من فنون التصوير •

التصوير الشرقى ادراكى أكثر منه حسى ، أى انه أكثر معالجة للأفكار الروحية أو التصورات أكثر مما يعالج الأشياء المادية ، ويحاول فى الواقع أن يعرض العالم المادى فى ايجاز بدلا من هيئته الحقيقية • ولا يعنى هذا أن المصور الصينى أو اليابانى

على غير دراية بالحقيقة كما نفهمها ، هو على العكس من ذلك ، يقضى وقتا طويلا ليربط نفسه من كل النواحى بالشيء الذى يقوم بتصويره حتى يصل الى حقيقته النهائية ٠٠٠ الى جوهره ٠ ويؤدى هذا الى فن غير وصفى نسبيا اذا ما قورن بما يعرضه عصر النهضة المزدهر من ظل ونور فى مثل أعمال ليوناردو وميكل انجلو (انظر شكلى ٤٣ أ ، ٤٦)٠

وحيث حاول الفنانون الغربيون مثـــل مونيه أن ينافسـوا وصف الطبيعـــة للكائنات البشرية أو تأثيرات الضوء فى المنظر الطبيعى ، فان الصينيين يسلمون بـان المحاكاة فى حد ذاتها غير مثمرة ، وأن تفهم أو استرجاع روح الزهرة أو الحيوان أو الانسان أثناء الحركة أكثر أهمية ٠ وشخصية الفنان كوسيط بين المشاهد والموضوع أو المنظر الموصوف (كما يفهمه الغربى) هى أقل أهمية من الفكرة التى لابد من نقلها الى المشاهد ٠

ويقوم التصوير الغربى ـ كما رأينا ـ على المعرفة التى تتضح فى رسوم عمل معين كما فى صورة **العرافة الليبية** (شكل ٤٣) ، أو يقوم على العرض الفعلى لصفة ملمسية ما كما فى أعمال فيرمير أو بيسارو (شكلى ٣٢ ، ١١) ٠ ومن ناحية أخرى ، ينقل التصوير فى الشرق اشارات موجزة فى صور رمزية عن الشكل والمسافة والحركة٠ وينتظر من المشاهد الذى يلجأ اليه الفنان أن يفهم الدوافع والاشارات الشاعرية ، ليتمكن فقط من أن يتم المضمون وأن يتخيله ٠ ونستطيع أن نقارن منظرا صينيا (شكل ٣٧) بمنظر غربى مثل الذى قام به كونستابل (شكل ١٠٧) لنرى الفارق بينهما عن قرب ٠ فالمهارة فى استخدام الفرشاة وفى رسم الخطوط الأنيقة التى تكســب التصوير الصينى (واليابانى) طابعه وأشكاله المختزلة هى أبعد أهمية فى هذا الفن من الرسم الخطى بالمعنى الفوتوغرافى ٠



شكل (١١١) كوكاى تشى : تحذير **الوصيفة الامبراطورية** ، أحـد التفاصيـل ٠ المتحف البريطانى ، لندن ٠

وتتبين هذه الصفات الخاصة بالخط والاشارة فى مثلين من الفن الصينى ، وهما منظر طبيعى من عمل مايوان ، وعمل سابق عليه قام به كوكاى تشى ، وهو : **تحذير الوصيفة الامبراطورية** (شكلى ٣٧ ، ١١١) • والليونة الرقيقة فى المنظر الطبيعى لأشجار الصفصاف التى فى المقدمة ، والاشارات الى الأشجار الأكثر خفة فى الوسط ، وخطوط الجبال التى تظهر وسط الضباب فى خلفية الصورة ، تتضمن من المعنى أكثر مما تبين • ويجب أن نتذكر أن للمصور الصينى الذىيعمل بلون من الحبر فى درجات مختلفة مذاب فى الماء احساسا بالضوء والظلام متطورا بشكل كبير (وهما غير الضوء والظلام فى احساس الغربى) ينقل شعوراً بالواقع بنفس الدرجة التى ينقله فيها جو منظوره ، والذى يجعل الأشياء الأكثر قربا قاتمة بدرجة أكبر من الأشياء البعيدة • ومهما تكن قوة حسه بالواقع — ونحن نستطيع أن نشعر معه بحقيقة الضباب فوق التلال — فان العمل النهائى موجود فى شكل تتابع ضوء وظلام فى مساحات مرسومة وتجريدية ، ويوجد فى مساحات ممتلئة باللون وفارغة ، وفى أشجار محددة بخطوط ، وفى تلال وجسر « كوبرى » وفى أشكال أخرى • وتصوير الأشخاص الذى قام به كوكاى هو واحد من مجموعة رسومات توضح ماتقوم به محظيات امبراطور الصين من واجبات • يقف كل شخص بما يشتمل عليه من تنوع سمك خطوطه المتقنة (وهى تغيرات تقوم بتحديد الشكل فى حد ذاتها) ، فى مساحة أشير اليها فى صراحة تزيد من الاحساس بالتجريد • وأضيفت فى هذا الدرج كمية قليلة من اللون ، ولكن — كما هو فى كل موضع آخر فى الفن الشرقى — يكون العمل الأساسى هو تأرجح الخط الأنيق الرشيق ، الخط الذى يشير الى الخط المكتوب أو الكتابة اليدوية فى الصين •

يجلس المصور الصينى أمام قطعة من ورق مركبة على حرير وموضوعة أفقية على الأرض • وهو يعمل من قضيب واحد أو أكثر من الحبر الذى يذاب فى الماء ، وهو ينوب عن اللون ، ويمسك بفرشاته بثلاث أصابع عمودية على الورقة ، ويؤرجح ذراعه من الكتف ليخلق خطوطا رقيقة قوية على التعاقب • والحبر المستعمل هو مزيج من الهباب والغراء مصبوب فى شكل كعكة ، ويكون سائلا أسود عند مزجه بالماء • وعند الحاجة الى درجات افتح منه يخلط بعض هذا السائل الأسود فى اناء منفصل به ماء صاف • ويقوم تألق اللوحات الصينية على نوع الحبر — أى خشونته أو نعومته ، أو دقة أو غلظة ذراته ، وما الى ذلك •

وتلزم صفة الامتصاص فى هذه الخامة الفنان بأن يعرف معرفة دقيقة بمدى امكانياتها • والأخطاء هنا غير مسموح بها كما هو الشأن فى الألوان المائية الغربية ، فى الوقت الذى يتطلب فيه استعمال الفرشاة عند الفنان الشرقى رقة أعظم مما عند زميله الغربى ، فالخط فى تنغيماته المختلفة هو الذى ينقل رسالة الفنان فى النهاية • ولا يبدو اللون عند هذا التأكيد الكبير على الخط ، بالنسبة لكثير من الصينيين الا عاملا مساعدا ، ونادرا — اذا ما حدث — ما يستخدم فى أى معنى وصفى محدد •

وقد يقال اذن ان التصوير الشرقى بألوان الماء هو فن تلميح ، لا فن تصوير ،

وهو يحقق الهدف الصعب من نقل المعنى لا عن طريق ما هو مبين ، بل عن طريق ما هو متروك فراغا وما هو موعز به · ويبدو القيام بالتفاصيل ـ كما هو معمول به فى التصوير الغربى ـ متعبـا للفنان الشرقى ، هذا ان لم يجده غير فنى · وفى حوالى أواخر القرن الثامن عشر ، عندما أحضر لورد ماكارتنى السفير البريطانى للملك جورج الثالث الى البلاط الصينى عدة لوحات كهدايا ، روع رجال الحاشية بتأثيرات الظل وسألوا بكل جدية عما اذا كان الأشخاص المصورون لديهم فى الحقيقة أحـد أجزاء وجوههم أغمق من الآخر · وكان تصوير الظلال على جانبى الأنف بالنسبة لكثير من هؤلاء الصينيين (وهو مألوف لأعين الغربيين) عيبا خطيرا ـ بالرغم من أن بعضا منهم كان مستعدا أن يصدق بأن الظلال قد وجدت هناك عفـوا ·

ألوان الطباشير (الباستيل) : يعتبر الباستيل أحيانـا وسـيلة من وسائل الرسم ، مادام من الممكن الرسم بواسطته عبر سطح من ورق بقلم من الطباشير ، وهو



شكل (١١٢) ادوارد مانيه : **جورج مور** (باستيل) · متحف المتروبوليتان للفن ، نيويورك ·

أسطوانة صنعت من لون متماسك بقليل من الصمغ مصبوب مع الطباشير · وقد يستخدم كذلك بدعكه بطرف الاصبع وليس من المهم نوع الأداء على أى حال ، فان الخامة تمثل أبسط الطرق لوضع اللون على سطح مستو ، وهكذا تحقق تعريفنا الأصلى للتصوير ·

وبما أن ألوانه تتكون من صبغات تكاد تكون نقية بغير مادة تنقله أو تكسبه سمكا رقيقا ، فالطباشير يسمح بنتائج من درجات لونية أعلى من نتائج أية وسيلة أو خامة أخرى · وقد تستعمل الألوان على السطح برقة تجعل تأثير الورقة نفسها ظاهرا للعين ، كما هو فى التصوير بالألوان المائية تقريبا · وتوضح الصورة الشخصية **لجورج مور** من عمل مانيه بالباستيل (شكل ١١٢) البريق الطباشيرى والضوء الذى يستطيع أن تصل اليه هذه الخامة · ويوضح الجزء العلوى الشمالى هنا تأثير الورق تحت اللون ، وتبين بقية الصورة تأثير الطباشير الأبيض · وللباستيل فضائله الخاصة، وهو يحتاج فى استعماله الى أن يكون على نهج التصوير الزيتى أو أية خامة أخرى ذات امكانيات واسعة · ولقد حقق الباستيل هنا امكانياته بتعبيره عن روح الشخص المرسوم فى الصورة الشخصية ، فكان فى ذلك غاية النجاح ·

وتأتى خاصية الباستيل اللونية من الطباشير الذى يستخدم أساسا كمادة تساعد فى صب اللون ، وهو احدى صفات الخامة الفريدة ، ويجعلها تختلف عن أقلام الطباشير الممتزجة بالزيت أو بالشمع · وللباستيل امكانيات محدودة ناتجة عن عدم دوامه ـ وخاصة الى عدم وجود أى لاصق فعلى للألوان مما يجعله متطايرا وقابلا للتلف السريع · ولا ينصح عامة باستعمال المثبتات بعد انتهاء الصورة ، لأن ذلك يغير من طبيعة سطح الباستيل بطريقة آلية · ومما يساعد على حفظ العمل تغطيته بالزجاج· وقد عمل ديجا (من بين فنانين آخرين) بشدة على ابتكار مثبت يمنع الباستيل من التلف ، وكان أحد الحلول هو أن يستعمل الباستيل بالتآلف مع خامة أكثر بقاء ، مثل الزيت أو الألوان المائية ·

ويكمن عيب آخر لخامة الباستيل فى الواقع من أن الأبيض الذى تحتويه كل الألوان يحد من مدى درجاته اللونية من القاتم الى الفاتح · ومع ذلك ، وبالرغم من عيوبه ، قد سمح الباستيل لكثير من أساطين الفن فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، مثل المصورين موريس كنتان دى لاتور ، وديجا ، ومانيه ، ورفائيللى وآخرين بأن ينتجوا أعمالا هامة ، وعلى الخصوص صورا شخصية ومناظر من الحياة اليومية · وقد استجاب مانيه ورفائيللى وبالأخص ديجا لسرعة الأداء فى البستيل الهش الباهرة فى التصوير التأثيرى عندما كان اقتناص لحظة زمنية ما ذا أهمية فنية ·

٧
المطبوعات والناس

تشير المطبوعة (print) فى القول الشائع عادة الى الصورة المنقولة الملونة من لوحة فنية ما • ومع ذلك ، تكون المطبوعة فى لغة الفنان ، رسما خطيا أو تصميما مرسوما مطبوعا عن لوح خشبى أو معدنى أو حجرى (أى بلاطة محفور عليها الرسم) أو بواسطة ستار حريرى مخصص للطبع (silk screen) .

ولعمل صورة مطبوعة ، يجهز التصميم الأصلى بالنحت البارز (فوق سطح اللوح) أو بالنحت الغائر (أى يكون سطح اللوح أعلى من الشكل المنحوت) أو برسم سطحى (أى على سطح اللوح أو الستار الحريرى) • ويصنع من هذا التصميم عدد من الطبعات أو « تستخرج » اما على آلات طباعة خاصة ، واما بواسطة الستار الحريرى بطريقة « الاستنسل » • ولكل من هذه الطبعات منزلة وقيمة الصورة الأصلية فى الأسواق ، خاصة اذا ما قام الفنان بطبعها بنفسه ، بالرغم من أن الفنان المصمم قد يعهد باللوح الى أحد محترفى الطباعة ليقوم بالعملية الأخيرة مثلما يعطى المثال المصمم نموذجه كاملا لقاطع الحجر • •

وتختلف طبعات الصور المنقولة من حيث الحجم ، فاذا كانت مهيأة لسوق جامعى التحف بدلا من توزيعها توزيعا شعبيا ، فان الطبعة لاتزيد على خمسين نسخة ـ وهو عدد يضمن فائدة مناسبة للفنان ، وقدرا من الندرة يرضى جامع التحف • وهناك دلائل ـ فى الماضى ، ومنذ وقت قريب جدا أيضا ـ على محاولات لخلق فن شعبى حقيقى •

القيم الجمالية فى الصورة المطبوعة

مادام معظم الصور المطبوعة بالأسود والأبيض (بالرغم من وجود طباعة على الزنك والحجر والخشب بالألوان كذلك) ،فانه يكون لها جاذبية تختلف عن اللوحات المصورة بالألوان • ونحن نعالج فى المطبوعة ـ كما هو فى الرسم ـ أساسا الصفة التجريدية للفن الذى يعتمد على الخط ، بالرغم من أن بعض المطبوعات مثل التى تستخرج عن القوالب الخشبية والحرير أو ملونة بألوان خفيفة (mezzotint) تستخدم المساحة كعنصر رئيسى فيصور الموضوع بطريقة رمزية أو مختزلة بدلا من تصويره أساسا تصويرا طبيعيا • ولكل طريقة من طرق الأداء فى الطباعة صفتها الخطية الخاصة التى من خلالها نستطيع تقدير قيمتها الجمالية وغرض الفنان الأساسى • وقد يعمد الفنان الى

اختيار وسيلة أداء ما ، كالحفر على الزنك مثلا (etching) ؛ لأنه يفكر فى تأثير خاص • ويختار أنواعا أخرى من الطباعة لتأثيرات أخرى •

ويمكننا أن نستمتع بجمال الصور المطبوعة على مراحل ثلاث : الجمال الأولى للنموذج الخطى محفورا أو مرسوما على « الكليشيه » أو لوحة الزنك ، وجمال الخط وهو يبرز من صفحة الورق التى نقل اليها ، وأخيرا جمال « حالة » أو كيفية البصمة أو الطبعة • ونستطيع فى المرحلة الأولى أن نتصوز البريق العجيب للوح من النحاس المحفور بخطوطه الرقيقة كخيوط العنكبوت ، وللسطح الفضى للوح محفور بخطوط أقوى نوعا ما ، وللملمس الخشن لكتلة خشبية وللسطح غير اللامع لحجر الليتوجراف •

وربما كان الشىء الثانى الذى يلفت النظر من أخص صفات هذه الخامة ــ وهو جمال الخط عندما يظهر على صفحة من الورق • ويتضمن هذا الناحية الجمالية كلهـا لعمل الصورة المطبوعة • وبصرف النظر عن الاعتبارات العامة للتكوين والتصميم ، فان للخط ــ كخط فى حد ذاته ــ معنى خاصا فى الصورة المطبوعة تماما مثلما يكون اللون هو العامل الذى يقرر معنى معظم التصوير • اذ أن قوة الخط الخارجى لشكل ما ، والخطوط المسننة فى أحد التفاصيل ، والحركة الدائمة لخط دقيق لين من جزء فى شكل الى جزء آخر فيه ، والرمز الى كل من الشكل والحركة خلال الاتجاه ــ كل هذه عناصر يختص بها الخـــط •

وتتوقف الصفة الثالثة للصورة المطبوعة ، وهى جمال الحالة فى طبعة معينة ، جزئيا على مهارة الشخص الذى يقوم بعملية الطبع ، وعلى الطريقة المتعمدة فى تغطية آلة الطباعة بالحبر ثم على خصائص أخرى ، ولكنها غالبا ما تتوقف على الحالة الفعلية الخاصة باللوح المحفور نفسه • والطبعات الأولى الناتجة عن لوح نحاسى محفور بالابرة بدون الاستعانة بالحامض تكون أغنى وأعمق من الطبعات الأخيرة ، لدرجة أن لوح الطباعة يتآكل ويبدأ يفقد بعض الحبر عند تغطيته به ، ثم مسحه من على سطحه • والطبعة الأولى والأصلية هى دائما أكثر أهمية من الوجهة الفنية من الطبعات التى تليها • ومن المؤكد أنه عندما يقارن المرء طبعة أصلية مأخوذة عن عمـــل من أعمـــال حفر رمبرانت بطبعات مأخوذة عن لوح الطباعة نفسه ولكن بتاريخ متأخر جدا ، يتضح الفارق وضوحا تاما ؛ فخطوط الطبعة الأولى واضحة حادة مؤكدة ، واما الطبعة الأخيرة فخطوطها ملطخة غير واضحة وتكاد تكون بدون مغزى • وتطلى ، من ناحية أخرى ، ألواح الطباعه الأصلية بعد أن تطبع الكثير من النسخ ، بالفضة كهربيا (electroplated) حتى لا تتلف • وقد تبدو الطبعات الناتجة من الألواح ذات السطح المفضض بالكهرباء فى جودة الطبعات الأصلية التى قام بطباعتها فنان القرن السابع عشر أو الثامن عشر ، ولكنها ليست من الناحية التجارية ذات قيمة تماما كالطبعات التالفة • وهكذا فان مجرد وجود اسم لفنان هام مثل رمبرانت أو جويا على صورة مطبوعة ليس ضمانا بأن حالتها تدل على أن طباعتها حديثة أو على أصالتها •

وبالرغم من أن معظم الصور المطبوعة معروفة بأن تصميماتها أصلية ، فان بعضها قد طبع من أجل عمل فنى ما مرة أخرى • ونجد فى هذه المجموعة محفورات بها نصف

الدرجة اللونية لايجاد شيء من الظل والنور (mezzotints) أو محفورات من الصلب للصور الشخصية وموضوعات أخرى • وكثيرا ما كانت تصنع مثل هذه المطبوعات خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وكانت تجد دائما سوقا مهيأة من هواة جمع الصور • وتماما مثل كثير من أنواع الفن الأصيل ، تنشأ المستويات الفنية المختلفة عندما تنتج منه أمثلة كثيرة ، ونستطيع أن نفرق بين الجيد والرديء والمطبوعات التى هى بين بين ، المنقوله « عن » صورة شخصية ما أو منظر طبيعى أو عمل آخر •

تغــــير الفوائد والصفات

كانت الصور المطبوعة خلال معظم فترة وجودها تقريبا ، نافعة كما كانت تؤدى غرضا فنيا • ونبعت فائدتها خلال القرن الرابع عشر من صناعة ورق اللعب ومن عادة صنع صور دينية تذكارية ملونة تلوينا يدويا لتوزع على الحجاج الذين يزورون مختلف الأضرحة الأوروبية • وعندما اخترعت طريقة طباعة الكتب أو أعيد اختراعها فى أوروبا خلال القرن الخامس عشر (اذ كانت معروفة فى الصين منذ قرون سابقة) وكان الورق متاحا ، استعملت الصور المطبوعة كصور ايضاحية للكتب • وأخيرا اختفى المخطوط الذى ينتمى للعصور الوسطى ، فى هذه اللحظة من التاريخ ، وقد كان يكتب كتـابة متقنة مع صور ترسم باليد وبمشقة حتى أخذ محله الكتاب المطبوع المصور الناتج عن حرف مطبعة متحركة وقوالب طباعة محفورة بالرسم الايضاحى • وقد وجد هذا النوع الجديد من الكتب المطبوعة سوقا مهيأة بين طبقة الأعيان التى كانت نامية فى ذلك الوقت ، وهم نفس القوم الذين أيدوا أو وضعوا تحت رعايتهم الفنانين الهولنديين والايطاليين الذين ينتمون الى أوائل عصر النهضه •

الا أن الصورة المطبوعة قد أصبحت لا تستعمل كتحلية للكتاب فحسب ، بل أصبحت وسيلة تنقل التعبير الفنى والدينى ، وتظهر فى أعمال الحفر على الخشب العظيمة وفى مجموعات حفر كاملة لألبرخت ديورر ولفنانين آخرين ينتمون الى أواخر القرنين الخامس عشر السادس عشر • وكل ما نستطيع أن نقوله هـو أن الصـور المطبوعة فى تلك الأيام لم تكن بأى حال من الأحوال ذات طبعات محدودة ، كما هى منذ أواخر القرن التاسع عشر • وفيما يختص باستعمالات مثل المطبوعات التذكارية الملونة الناتجة عن القالب الخشبى التى ذكرناها من قبل ، يجد المرء فى أوائل تاريخ صناعة الطباعة نسخا كثيرة للطبعة الواحدة تبلغ الألفين •

وظلت الصور المطبوعة تنتج بالجملة حتى أواخر القرن الثامن عشر • يمثـل بعضها موضوعات دينية (مثل صورة سيدتنا عذراء الخلاص الطيب Notre Dame de Bonne Delivrance التى حفرت على الخشب عام ١٧٦٦) ، المطبوع منها حوالى نصف مليون نسخة ، وكان بعضها عبارة عن منشورات سياسية مثل التى أنتجت بكمية وفيرة قبل وخلال الثورة الفرنسيه ، وصور مطبوعه أخرى كانت « مطبوعات للشعب » تصور سلوك وأخلاق ذلك العصر • وتحتوى الفئة الأخيرة على أمثلة من القذف الاجتماعى بلغت ذروتها الأولى فى أعمال وليام هوجارث فى القرن الثامن عشر (أنظر شكل ١٩) وذروتها الثانية فى مطبوعات رولاندسون فى القرن التاسع عشر ، وجرويكشانك ، وجويا ، ودومييه

وكثيرين غيرهم • وقد قام هوجارت بعمل صور مطبوعة عن لوحاته وجعلها بذلك فى متناول يد عامة الناس فى مطبوعات بالأسود والأبيض يباع كل منها بما قيمته خمسة قروش فربح بذلك مالا كثيرا • وأنتج الانجليز بعد ذلك صورا مطبوعة أصيلة بالقدر الذى يمكن أن تستوعبه السوق • وكانت أحيانا بكميات لا يستهان بها كما فى المطبوعات التى كانت تعارض نابليون • وقد احتوت حتى الطبعات المتواضعة نسبيا مع ذلك على صورة مطبوعة يزيد عددها عما يطبعه قالب الزنك المتقن فى العصر الحديث•

وفى منتصف القرن التاسع عشر ، أنتجت الصور المطبوعة فى طبعات كثيرة جدا كرسوم الجرائد الايضاحية • واشتملت هذه المطبوعات على رسوم دومييه المشهورة التى نفذت بطريقة الليتوجراف عن الطبائع والأخلاق الفرنسية والأحداث السياسية (**شارع ترانسنونيان** Rue Transnonian شكل ١٢٣) وعلى رسومات وينسلو هومرز التى قام بتنفيذها وراء خطوط النار فى الحرب الأهلية الأمريكية والتى أعيدت طباعتها فى مجلة هاربر (وقد استؤجر حفار محترف لينقل الرسم على القالب الخشبى)• ولقد أنتج فنان الحياة اليومية جورج كالب بنجهام أيضا فى منتصف القرن مجموعة ليتوجراف ذات شعبية قصوى من الحياة فى أمريكا ، فى حين يظل الليتوجراف الملون الخاص بمؤسسة كورير و ايفز عملا تذكاريا دائما لظواهر متعددة لحياة هذا البلد فى القرن التاسع عشر • وفى الشرق أصبح قالب الخشب الملون مرغوبا فيه فى اليابان فى آخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر • واستمر التصوير فى ذلك البلد الشىء الذى يملكه الأغنياء ، وأصبح القالب الخشبى الملون هو الشىء الرخيص والخامة التى تخدم الكثرة الزائدة من الناس • وفى نفس الوقت أصبح القالب الخشبى الملون والليتوجراف فى الغرب الخامة التى تقوم على خدمة الجماهير ، مثلما استعمل فى رسوم الجرائد التى قام بها دومييه وهومر •

واتخذت خامة اللوح المعدنى (الحفر والحفر الغائر وما الى ذلك) فى أثناء هذه التطورات صفة رفيعة وسعة فى الامكانية الى حد ما • ويصور تلك الميزة فى عصرنا الطبعات المحدودة النسخ التى سبق أن وصفناها والتى ينتج منها عدد يتراوح بين ٢٥ و ٥٠ نسخة من أجل سوق مختارة • ويتلف اللوح أو « يلغى » بعد هذه الطبعة (بأن يرسم عليه عدة خطوط متتابعة متوازية محفورة فى شكل منحرف بازميل مقعر عبر اللوح) حتى يؤمن عدم امكان استعماله مرة أخرى على الاطلاق • وهكذا يصبح لدى العميل مادة محدودة الكمية وتشتمل وسيلة مطبوعات الجملة اليوم على محاولات شبه تجارية لتجعل من «المطبوعات الرفيعة» مطبوعات شعبية باخراج طبعات كبيرة الحجم بأثمان زهيدة نسبيا وعلى نوع الطباعة الملونة للصور المطبوعة الملونة التى أشير اليها فى بداية هذا الفصل •

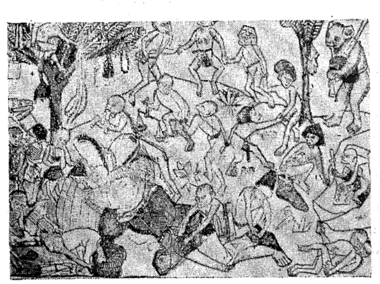
وأقرب ما وصلنا اليه فى يومنا هذا من مطبوعات الجملة كالمطبوعات اليابانية الناتجة عن القوالب الخشبية أو مثلما قامت بنشره فرنسا من مطبوعات حول العالم ، هو مطبوعات المجموعة المكسيكية (corridos) • وهى عبارة عن أغنيات محلية بها صور ايضاحية مطبوعة فوق نسيج توهب أو تباع بثمن زهيد للجمهور عن سعة ، وهى تقوم بشكل واضح بوظيفة اجتماعية تذكرنا بأيام الثورة الفرنسية • وهرادف

آخر لهذه المطبوعات (من حيث الأثر على الأقل) هو المطبوعة الناتجة عن الستار الحريرى التى تنبأ لها مؤيدوها باستخدام وتوزيع شاملين • ولنفس وسيلة الطباعة الملونة الزخرفية الجذابة استعمالها الواسع فى الاعلان حتى الآن ، خاصة فى أعمال الملصقـــات •

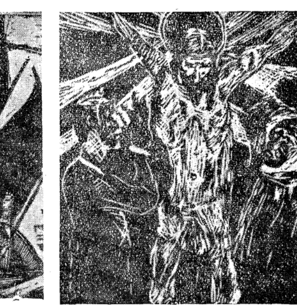
والستار الحريرى (طريقة أدائه موصوفة فيما بعد) نوع من الطرق الجديدة فى عصرنا ، ويظهر بوضوح فى محيط دنيا الأعمال • وبالرغم من تدهور وسيلة الطباعة وممارستها عامة فى بداية القرن العشرين ، فانه قد حدث منذ ذلك الحـين احياء هام للطرق القديمة وتقديم لطرق أخرى كثيرة جديدة • وقـد استعملت حركة المـــذهب الطبيعى التى قام بها الأمريكيون فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين ، ومنهم سلون ، وبللوز ومدرسة آشكان بأكملها ، الحفر التقليدى وطريقة الليتوجراف التى كانت لا تزال جديدة تماما •

وقد أظهر احياء طرق الأداء ذاتها فى باريس قبل الحرب العالمية الأولى طابعا محورا أكثر حداثة ، كما فى الكتب المصورة الشهيرة التى قام بنشرها أمبرواز فولارد والتى زينت بالصور المحفورة والمطبوعة عن القالب الخشبى وبأعمال حفر لبيكاسو وشاجال ومايول وآخرين • ووجدت منذ ذلك الوقت طرق متنوعــه فى الأداء ، يتكون بعضها من خليط من الطرق القديمة أو من استعمالات لها غير مقيدة ، ووجدت طرق أخرى ذات طابع جديد كلية وغالبا ماتنتمى هذه الطرق الى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد أشير اليها فيما بعد •

وقسمت الصور المطبوعة من الناحية التاريخيه الى ثلاث مجموعات ، على أساس



شـكل (١١٣) متجول سرقته قرود (قالب طباعة من الخشب ، من القرن الخامس عشر الألمانى) • متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •



شكل (١١٤) لوفيس كورينث : **الصلب** (قالب طباعة خشب) • لوحة من مجموعة **بيبليش موتيف** •



شكل (١١٥) ايرنست لودفيج كيرتشنر : **قوارب فيهمارن الشراعية** (قالب طباعة خشبى عام ١٩١٢) متحف كيرت فالانتين بنيويورك سابقا •

ما اذا كانت قد نفذت من خطوط فى نحت بارز ، أو غائر أو من خطوط سطحية (ليتوجراف) •

المطبوعات البـــارزة

تشتمل المطبوعة البارزة على القالب الخشبى والحفر على الخشب ، وعلى تلك الألواح المعدنية التى تعلو فوقها الخطوط فى نحت بارز بطرق متعددة ، وتطلى الخطوط البارزة بحبر ثقيل لزج لا يسيل فى تجاويف القالب ، ويكفى لنقل الحبر من السطح العالى للقالب على الورق ضغط عمودى خفيف نسبيا ـ أو حتى تدليك خفيف على ظهر صفحة الورق •

قالب الخشب : قد أشير الى القالب الخشبى « كنوع تصويرى » ؛ فهو يطبع صورا بنفس الطريقة التى تطبع بها أسطح حروف المطبعة الأحرف الكتابية بواسطة خطوط بارزة تلتقط الحبر ، وكانت أولى الكلمات المطبوعة فى الواقع منحوته فعلا نحتا بارزا تحت صورة من الخشب المحفور لتقوم بشرحها • ثم تطورت الأنواع المتحركة بقطع هذه الكتلة الواحدة المؤلفة من الصورة والأحرف حتى يمكن الاحتفاظ بالأحرف

واستعمالها مرة أخرى • وتتميز صور القالب الخشبى بتباين جرىء بين ألوان من الأبيض والأسود ذات درجة واحدة تختلف عن ألوان الصورة المطبوعة بالحفر الغائر الهادئة أساسا والتى تتميز بتأثيرات الظل •

والخطوط البارزة فى القالب الخشبى التى تظهر سوداء فى الطباعة على الورق هى مجرد جزء من السطح الأصلى محفور فى القالب الذى بدأ به الفنان • واذا لم يكن قد صنع شيئا بهذه الكتلة الخشبية سوى أنه حبرها ثم وضع فوقها الورق ، لوجد لديه طبعة من اللون الأسود الأصم • وبواسطة عمله فى كتلة الخشب بأزميله أو سكين الحفر ، ثم بتغطيته لأجزاء السطح التى تلتقط الحبر ، تظهر مساحات الأبيض واحدة بعد الأخرى • وينتهى التصميم بمجموعات متتابعة من الخطوط البارزة والمساحات التى بين الخطوط المحفورة بالسكين أو الأزميل ، وبذلك تحرم من التقاط الحبر الذى يلتصق بالخطوط البارزة فقط •

وهناك طريقتان رئيسيتان للحفر على الخشب ، واحدة تنتج تأثير خط أسود كما هو فى الصورة السابقة (أنظر شكل ١١٣) ، والثانيه تعطى تأثير خط أبيض (أنظر شكل ١١٤) ، والحفر الذى ينتج الخط الأسود (وهى الطريقة الصحيحة للحفر على الخشب) يبدأ برسم مباشر على الكتلة الخشبية ، ومنها تنحت كل المساحات البيضاء • وهنا تكون الخطوط السوداء ذات أهمية وتصبح الخطوط البيضاء عارضة • ويهتم الفنان فى الحفر بالخط الأبيض (engraving) بالتأثير النهائى الذى يحدثه الأبيض ، وفيه تحفر الخطوط بدلا من قطعها لتترك بارزة على السطح • ويتصور الفنان فى الطريقة الأولى الصورة المطبوعة وكأنها تبدأ من الورقة البيضاء لتنمو تدريجيا نحو نهايتها ظاهرة باللون الأسود ، ويحاول الفنان فى الثانية أن يفكر فى الصورة المطبوعة وكأنها تبزغ من الظلام الى النور • ويكون الفارق فى الحقيقة هو أن من يحفر الخط الأسود على الخشب يضع فى ذهنه ما يستطيع أن يعمله بالخط الأسود داخل مساحات بيضاء ، ويتخيل الفنان الذى يتمكن من الخطوط البيضاء ما يستطيع أن يعمله بها داخل مساحات سود • وكل منهما على أى حال ، فنان يعتمد على الخط ، وكل منهما يقطع فى ألياف الخشب بالنحت البارز ليصل الى غرضه •

وبسبب طريقة تنفيذه بتقطيع الخشب تقطيعا شاقا ودقيقا نسبيا ، يكون الخط الأسود فى الحفر على الخشب قويا عامة أكثر منه رشيقا ، وجريئا أكثر منه رقيقا ، ويكون فعالا للغاية ، كما بين لنا ذلك الفنانون الحديثون عند تعبيرهم عن العاطفة (شكل ١١٥) • وواحدة من أكثر المشكلات المتكررة ، خصوصا فى الحفر المبكر على الخشب باللون الأسود ، قد تضمنت تنظيم الخطوط بحيث تكون متوازية أو متقاطعة ، أو فى مجموعات من تشكيلات متوازية يقطع بعضها بعضا على شكل صليب — ويستعمل كل منها فى الاشارة الى الظلال ، ويجب التدريب على العناية بعدم كسر حافة الخشب الرفيعة والتى تنتج عن هذه التقطيعات •

وقد اتجه الحفر المبكر على الخشب الى أن يكون فنا يعمل على نسخ الصور الأصلية — وكثيرا ما يضع الأستاذ رسما لينفذه عامل حفار • وطريقة الحفر على الخشب الحديثة ،

كالتى استعملها بول جوجان أو التعبيريون الألمان مثل كيرتشنر ، لم تعد مسألة خط بسيط ، بل تتجه نحو استعمال المساحات ذات الدرجات اللونية • وقد نشأت منها معالجة قوية للمساحات الكبيرة القاتمة والمضيئة بدون درجات لونية ، وغالبا ما ينعدم فيها التنغيم الرقيق ، معالجة تجعلها تقفز من الصورة المطبوعة بطريقة مقلقة نسبيا بسبب التباينات اللونية القوية •

الحفر على الخشب : يتصف فن الحفر على الخشب (أنظر شكل ١٤٤) الذى كان ممارسا بشكل متزايد منذ عصر توماس بيويك فى انجلترا (١٧٥٣ — ١٨٢٨) برقة ونعومة بعيدة عن كل من أعمال الحفر على الخشب المبكرة والأعمال الأخيرة التى فحصناها الآن • ولقد أكد بيويك من خلال طريقة الحفر بالخطوط البيضاء هذه ، قيم الدرجات اللونية بوضع خطوطه البيضاء على أرضية سوداء • ولم يعد الفنان محددا بالتأثيرات الخطية فى طريقة الحفر بالخط الأسود ، بل تمكن من زيادة تنغيم الدرجات أو حتى الاستغناء عن الخط اذا ما اتفق ذلك مع أغراضه • وكان فى امكانه فى سهولة أن يقوم بالطريقة الجديدة بتأثيرات من الظل والنور •

وبدلا من النحت الشاق لقنوات على جانبى الخطوط والعمل الأشد تعقيدا فى حفر الخطوط المتقاطعة بمساحاتها التى تشبه قطع الماس ، يحفر الفنان مجرد خطوط متوازية أو متقاطعة على الخشب ، وتظهر هذه الخطوط على المطبوعة الأخيرة كمساحات رقيقة من الأبيض • وكان الفنان فى الأيام البعيدة للحفر الغائر على الخشب يأخذ طريقه على الخشب وكأنه يحرثه بصعوبة عبر مساحات كبيرة من القالب الخشبى بدفعه سكين الحفر أمامه ، وقد أتاحت له هذه الطريقة الجديدة أن يحفر خطوطا على السطح بجهد أقل بكثير وبأناقة فى الأسلوب والنتيجة •

واستعملت طريقة أداء الحفار على الخشب باتساع فى الصور الهزلية والايضاحية فى خلال القرن التاسع عشر قبل عصر الأخبار المصورة فوتوغرافيا • ولقد اشترك كل من : شارلزكين ، وتنيل ، وأتباعهما فى بريطانيا ، ثم وينسلو هومر ومعاصروه بالولايات المتحدة ، ودوزية بفرنسا ، فى هذا الاتجاه عاملين على انتشار الصورة المطبوعة • وحاول فيما بعد بعض حفارى الخشب استعمال الخامة بطرق لا تتناسب مع طابعها أساسا كوسيلة لاعادة انتاج اللوحات والأعمال المختلفة لفنانين آخرين • وهكذا عندما ظهرت آلة التصوير الضوئى بامكانياتها الأعظم انتاجا ، انتهى الحفر الخطى نهاية مؤقتة • ومع ذلك ، فان هذه الطريقة قد بعثت مرة أخرى حديثا •

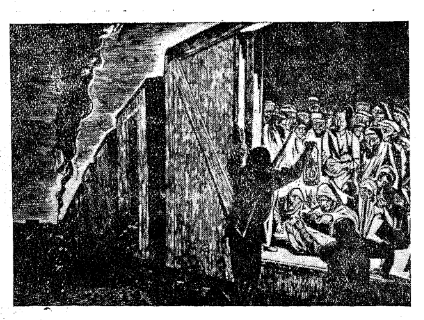
النحت البارز على المعدن : ويمكن عمل الصور المطبوعة من النحت البارز المعدنى بحماية تلك المناطق من اللوح التى يقصد بها ان تظل بارزة ، بواسطة ورنيش عازل ، ثم يغمر اللوح فى حمام من حامض يأكل المساحات غير المعزولة • وقد استعمل وليام بليك هذه الطريقة ، كما استعملها المطبعى الحديث والرسام الايضاحى المكسيكى جوزيه جواد الوب بوزادا (١٨٥١ — ١٩١٣) •

الحفر على المشمع : الحفر على المشمع (linoleum cut) قريب جدا فى الروح والأداء من الحفر على الخشب نفسه ، وهو طريقة من طرق النحت البارز يستعمل فيها المشمع

المستخدم فنيا استعمالا يشبه الخشب كثيرا • وما تتصف به هذه الخامة من ليونة أكبر تجعلها سهلة التناول نسبيا • وكثيرا ما يظهر منها ملمس خاص يعطى درجة لونية سميكة غنية للصورة المطبوعه (انظر شكل ١١٦) •

الصورة المطبوعة ذات التضاد اللونى: (chiaroscuro print) تختص طرق الحفر البارز التى وصفت الآن باللونين الأبيض والأسود بنوع خاص • ويوجد كذلك نوعان أساسيان لطرق الحفر على الخشب الملون : الطريقة المسماة بالمطبوعة ذات التضاد اللونى، وطريقة المطبوعة اليابانية عن القالب الخشبى • وتشتمل المطبوعة ذات التضاد اللونى التى ظهرت خلال القرن السادس عشر فى أوروبا على كتلتين خشبيتين : واحدة تطبع الرسم الخطى الخارجى المعتاد ، والأخرى للدرجات اللونية تعطى لونا أصم للأرضية (الرمادى أو البنى sepia أو الوردى أو أى لون آخر) وتنحت منها بقع عديدة لتعطى درجات النور العالية فى الطبعة النهائية • وتشبه الصورة المطبوعة النهائية كثيراً الرسم على الورق المبلل (wash drawing)، ويحتمل أن تكون قد أخذت عن هذا النوع من الفن •

الصورة اليابانية المطبوعة : للصورة اليابانية المطبوعة طريقة تستعمل فيها القوالب الخشبية المتعددة ، وهو تطور حدث فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر (أنظر شكل ١١٧) • وتلصق فى وضع معكوس ورقة شفافة عليها الرسم لترشد الفنان • ويعد الحفار من هذا الرسم القالب الخشبى الرئيسى ،



شكل (١١٦) ليوبولدومينديس : **النفى الى الموت** (حفر على المشمع) من مجموعة الفنان فى مكسيكو سيتى •

الذى يطبع عليه الخط الخـــارجى العادى باكمله • ويصنع بعد ذلك من القالب الرئيسى مجموعة طبعات على ورق رفيع ، طبعة لكل لون سيستخدم فى الصورة المطبوعة •

تقوم كل طبعة عندئذ مقام لون مستقل ، ثم تقسم الى أجزاء لكل جزء منها لون خاص • وتلصق كل ورقة فى وضع معكوس على قالب خاص يحفر عندئذ حفرا بارزا تبعا لتلك الأجزاء • أى ان القالب الذى اعد لـلألوان الزرقاء ستظهر بالنحت البـارز تلك الأجزاء فقط من المطبوعـة النهائية التى تحتاج الى الأزرق ، وهـكذا بالنسبة الى الألوان المختلفة • ويضاف حبر جديد كلما تطبع القوالب على التوالى لونها الخـــاص فوق الخط الخـــارجى الأولى الأسود •

وبالرغم من أن القالب الخشبى اليابانى قد صمم لكى يكون وسيلة شعبية ، متميزة فى ذلك عن التصوير اليابانى الأرستقراطى ، فهى تحتفظ بصفة رفيعة من الرقة والدقة، مختلفة تماما عن وجهة النظر الغربية فى الصورة المطبوعة ذات الطابـــع الشعبى • فالخطوط الخارجية المتمايلة فى رشـــاقة ، والمساحات المحـــددة التى تظهر متجهة الى الداخل ، والأشكال الزخرفية المسطحة ، والمساحات اللونية الواسعة المستخدمة مع لمسة « حديثة » تتنافر فيهــا الألـــوان بدلا من الدرجات اللـــونية العذبة ، والتجريد



شكل (١١٧) هارونوبو : **عشيقان تحت المظـلة فى الصقيع** (قالب طبـاعة خشبى ملون) متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •

الشامل للأسلوب بدلا من ناحيته الطبيعية ــ كل هذه العناصر تعطى الصورة اليابانية المطبوعة طابعا خاصا • وكان لهذا الشكل من الفن تأثير كبير فى تطور المذهب التأثيرى ، وما بعد التأثيرى والرمزى وأنواع أخرى من التصوير الغربى الحديث •

الصور المطبوعة بالحفر الغائر

والصورة المطبوعة بالحفر الغائر التى هى الفئة الثانية لهذه الوسيلة ، تأخذ الحبر لا من على السطح كمافى الطريقة البارزة ، ولكن من الأخاديد الغائرة المنحوتة فى اللوح التى يكون قد دخلها الحبر ثم زيت عليه • وبعد أن يزال الحبر الزائد أو الذى يكون على السطح بتجفيفه بقطعة من الموسلين عبر اللوح ، أو غالبا بدعكه براحة اليد ، توضع صفحة من الورق منداة بالماء على اللوحة المحفورة ، ثم يضغط عليها بتمريرها مع الورقة على لوح بين أسطوانات معدنية • ويدفع هذا الضغط الثقيل الورقة داخل الأخاديد الغائرة التى يصعد منها الحبر •

الحفر بالخط الغائر : (line engraving) يستخدم الحفر بالخط الغائر ككل طرق النحت الغائر الأخرى لوحا شديد الصقل غالبا ما يكون من النحاس ، بالرغم من أنه قد استعملت معادن أخرى كذلك (انظر شكل ١١٨) • وتشبه آلة الحفر أو السكين الحافرة تلك التى يستعملها حفار الخشب ، وهى قضيب مشطوف حاد متصل بيد مستديرة • وتعمل سكين الحفر فى الحفر الخطى الغائر التقليدى كالمحراث الذى يدفع به فى التربة ، ومن خواصه أن يترك أجزاء مرتفعة طويلة على الجانبين • وتمسك عادة هذه الأجزاء المعدنية المرتفعة ــ المعروفة باسم burr أو بقايا الحفر الخشنة ــ بأى جزء من الحبر ينتشر على اللوح ليعطى شكلا له زغب لذلك الجزء • ولتجنب ذلك ، وللوصول الى الخط الحاد السليم الذى يهدف اليه الحفار ، تزال الخطوط الخشنة بواسطة مقشط •

واذا أراد الفنان أن يكسب مظهر الخط المحفور ليونة ، فانه قد يمسح بقطعة الموسلين اللوح ليجففه حتى يجذب بعض الحبر خارج الخطوط أو الأخاديد وتجاه سطح اللوح العلوى • فتفقد الخطوط بهذه الطريقة بعض صفات شكلها المحكم ، مكتسبة زغبا خفيفا من الحبر المحيط بها • ولا يمكن أن تترك البقايا الخشنة لتؤدى هذه الوظيفة بنفسها مادامت حواف المعدن ستتآكل فى وقت قصير بواسطة الضغط الشديد الذى يتطلبه دفع الورق داخل الخطوط • واحدى فضائل الحفر الخطى العظيمة بالاضافة الى قوة الخط الخارجى فيه ، هى الحقيقة من أنه عندما يسحب الحبر من الأخاديد فاننا نجعلها تظهر على سطح الورقة ، وعلى ذلك تكون واضحة بشكل أكثر حدة ، أو يزيد وضوح تثنيها أكثر مما لو كان فى القالب الخشبى أو فى الحفر الغائر ، الذى يمكث على سطح كل منها فقط •

والحقيقة أن الخط محفور باليد ، وأنه يحظى بدرجات مختلفة من القوة والتأكيد اذ أن سكين الحفر يدخل فى القالب ويترك أخاديد تؤدى الى اعطاء الخط المحفور نهايات مدببة (وهو على عكس الخط المحفور الذى تكون له نهاية مربعة) • ومادامت سكين



شكل (١١٨) مارتين شونجوار : **الهرب الى مصر** (حفر) ، متحف المتروبوليتان بنيويورك .

الحفر ممسوكة فى وضع ثابت نسبيا ، فان النتيجة هى خط محكم من حيث الشكل . ولكى تولد التأثيرات المتنوعة التى قد تكون مرغوبة ، قد ابتكر الحفارون مجموعة من الحيل المعقدة ، صانعين خطوطا متقاطعة فى زوايا مختلفة ، تتجه فى انحناءات متباينة ، وتظهر سميكة أو رقيقة ، وهكذا . وكان من المحتم عليهم أن يلجأوا الى التقاليد من أجل تأثيرات مختلفة : وهى خطوط قصار جدا للتعبير عن الجسم ، وخطوط متموجة متقطعة لمساحات الأرض المرئية وخطوط طوال مستقيمة للسماء ولاستعمالات أخرى . ويشار الى كل تأثير للمس ما اشارة سريعة بواسطة نوع الخط الذى يختص به ، بالرغم من أن أعظم الأساطين ــ كما هى العادة ــ قد صنعوا لأنفسهم تشكيلاتهم الخاصة .

وفى الختام أصبح الحفر الخطى مثل الحفر على الخشب حيلة من حيل الانتاج كان فيها الالهام أقل أثرا بكثير من المهارة فى الأداء . وقد نقارن مثلا **الهرب الى مصر** للفنان شونجوار (شكل ١١٨) وأى عمل من أعمال الحفر القديم يرجع الى القرن الخامس عشر ، بالحفر الذى يهدف الى الانتاج والذى كان على ورقة مالية من ذات الدولار . فالأخير مهتم بأن ينقل صورة شخصية وشكلا معماريا (فى الجهة الخلفية من الورقة المالية) فى تشكيل أصيل له هدف معين . ولم يكن شونجوار مهتما بشىء من هذا ، بل كان مهتما بجمال الخطوط كل على حدة (ويكاد يختفى هنا وسط عاصفة من الممرات المتشابكة ذات الدرجات اللونية) وبالجو الروحى الذى ينبعث من هذه الخطوط الفردية .



شكل (١١٩) ماكس بكمان : **الرجل ذو القبعة المستديرة** (صورة لشخصية الفنان ، حفر جاف ١٩٢١) بتصريح من متحف بروكلين بنيويورك .



شكل (١٢٠) فينسنت فان جوخ : صورة شخصية **للدكتور جاشيه** (حفر ، مايو عام ١٨٩٠) مجموعة خاصة بنيويورك . (صورة فوتوغرافية مصرح بها من متحف الفن الحديث) .

والواقع أن شونجوار كان يحفر صوره بنفسه وقد يكون هذا مؤثرا فى اتجاهه ، اذ يطرق الحفار الذى يخـدم الحكومة طرقا بالية فوق كل شيء .

ونجد بين هذين الطرفين النقيضين – الخيالى والانتاجى – أعمالا ايضاحية ولكنها هامة مع ذلك قام بانتاجها حفارو الصور الشخصية الفرنسيون والهولنديون فى القرن السابع عشر ، مثل نانتوى وفان دايك ، ولقد أعيد فى القرن نفسه انتاج لوحات روبنز فى مطبوعـات دقيقة ، ونفذت مطبوعات أخرى لأعمال تصوير على طراز الروكوكو فى القرن الثامن عشر ، بما فى ذلك أعمال لواتو وبوشيه وفراجونار . وشهد هذا العهد فى انجلترا كيف سادت طريقة الحفر بالألوان الخفيفة (انظر ما هو مكتوب فيما بعد) ، وهى نوع يختلف عن طريق اعادة انتاج الصور طباعة بالرغم من أن الرسومات الايضاحية التى قام بها وليام بليك من أجل «كتاب العهد القديم» Book of Job من بين أدق المحفورات التى ظهرت حتى الآن . وفى العصور الحديثة ، قد بعث الحفر الغائر كفن فيما يسمى اليوم الحفر بالسكين (burin engraving) وهو أساسا الطريقة القديمة للحفر الخطى الأصلى ، التى جعلها بيكاسو وغيره ملائمة لأغراض معاصرة .

الحفـر الجـاف : (dry point) أو الحفـر بدون استخدام الحمض هـو

شـكل آخـر لطباعة الحفر الغائر (intalgio) وفيـه تستعمل ابرة فولاذية طويلة حادة لعمل خدوش على سطح لوح نحاسى مصقول (انظر شكل ١١٩) • وبدلا من أن يدفع الفنان اداة الحفر على طول السطح كما هو فى الحفر الغائر ، فانه يجذبهـا كما يحدث فى الرسم أو فى الكتابة • وكنتيجة لذلك تنتشر على جانبى الخط وليس أمامه حافات خشنة أكثر مما يحدث فى الحفر الغائر ، ولكنها لا تزال من على السطح مادامت الصفة المطلوبة فى الحفر الجاف هى الخط الغنى الذى يشبه المخمل ، والذى تظهره الحواف الخشنة بسهولة بواسطة احتفاظها بالحبر •

وغنى عن القول أن هذه الأخاديد والتموجات البالغة فى الصغر فى المعدن رقيقة للغاية ، وسرعان مايجعلها الضغط الناتج عن الطباعة مسطحة • ولكن طيلة الوقت الذى فيه تلتقط الحافات الخشنة تلك الكمية الضئيلة الزائـدة من الحبر ، تنجح السن الجافة التى غالبا ما تستخدم فى أعمال الحفر ــ فى أن تجعل لها تأثيرا تختص به كلية • ويغلب على الصورة المطبوعة التى مارسها بكمـان طريقة الحفـر الجـاف مع اظهـار التفاصيل الدقيقة فى الجزء العلوى من لوح الطباعة بالطريقة المعتادة • وقد استعمل بيكاسو وشاجال وفنانون آخرون حديثون هذه الطريقة كذلك •

الحفر الخطى بالحمض : (etching) فى هذه الطريقة من الحفر ، ينتـج الفنان خطوطه بمساعدة الحمض الذى به يتآكل سطح المعدن ، بدلا من دفع سكين الحفر أو الرسم بالسن الجافة (انظر شكل ١٢٠) • ويغطى سطح اللوح النحاس المصقول فى أول الأمر بأرضية الحفر ، وهى مزيج من مواد صمغية وراتنجية • ويوضع هـذا المزيج ذائبا فى ارتفاع متساو فوق سطح اللوح • ويرفع بعد ذلك اللوح الذى أعدت أرضيته فوق شموع مضاءة حتى يتكون عليه راسب من السناج •

وعندئذ يأخذ الفنان ابرة الحفر ، وهى آلة قصيرة فولاذية قد ركبت فى يد خشبية، بعد أن يقرر ما سوف يرسم (ويحفر) فوق سطح اللوح ، ثم يرسم تصميمه خلال الشمع المغطى بالسناج ، وبذلك يكشف عن النحاس اللامع من تحته فى كل دفعة من دفعات الابرة • ويقى اللوح كله من الحمض ــ الا الخطوات غير المغطاة بالسناج ــ «ورنيش» عازل يغطى الوجه والظهر ، ثم يغمر اللوح بعد ذلك فى حمام من حمض النيتريك • وينقل الفنان اللوح من حمام الحمض عندما تتآكل بقدر كاف الخطوط التى يريد أن يطبعها فى أقل درجة لونية ، ثم يعزل هذه الخطوط بتغطيتها « بالورنيش » • ويغمر اللوح بعد ذلك مرة أخرى ليصل الى درجة ثانية من العمق لمجموعة أخرى من الخطوط • ويمكن تكرار هذا المنهـاج بقدر ما يشعر الفنان بضرورته •

واذا ما أراد الفنان ازالة الأرضية ليستطيع طباعة تجربة ليرى مـدى تقدم عمله ، فلا بد للأرضية من أن تستبدل بعد ذلك حتى تغطى الخطوط المحفورة حفرا وافيـا وتترك الخطوط التى تحتاج لتآكل أعمق معرضة لفعل الحامض • ويمكن طباعة تجربة أخرى بعد أن تغمر مرة أخرى •

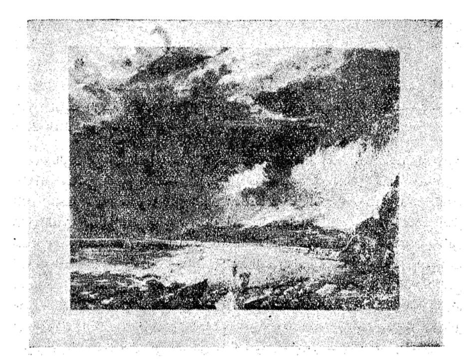
والفرق الأساسى بين الحفر بالحمض والحفر بالسكين ينبعث عن الأداء نفسه ، وهو الفرق بين الخط المحبوك المحفور ببطء فى الحفر بالسكين والخط العارض التلقائى

المرسوم فى الحفر بالحمض • وشكل الخط فى الحفر بالسكين أكثر تحديدا من شكل الخط فى الحفر بالحمض الأكثر انطلاقاً وسرعــة • وليس للخط المحفور بالحمض حافات خشنة ــ بما أنه متآكل وليس منحوتا ــ ويمكن أن يكون واضحا وضوح الخط المحفور بالسكين الذى أزيلت منه الحواف الخشنة • ويتميز الخط المحفــور بالحمض كذلك بشكل نهايته المربعة ، نتيجة للتآكل الآلى ، وتترك آله الحفر عند خروجهــا من مجرى الخط الغائر نهاية حادة •

وبالرغم من أن الحفر بالحمض كأداء فنى موجود منذ زمن بعيد يحتمل أن يكون منذ أيام صانعى الدرع المصفحة ، الذين اعتادوا حفر تصميمات على سطح منتجاتهم ، فاننا لانجــد صورا مطبوعة قبل القرن السادس عشر المبكر • وأصبح للحفر مكانته خلال القرن السابع عشر غالبا بواسطة أعمـــال رمبرانت الذى هو واحــد من أعظم أساتذته . وقد جعلته رقته وطواعيته مناسبا كذلك للأشكال التى على طراز الروكوكو، كما فى أعمال تيبولو و واتو ، ومناسب كذلك للصور الهزلية كما فى مطبوعات هوجارت وجيلراى ورولاندسون وجرويكشانك ، الذين استمروا فى استخدامه ابان القرن التاسع عشر • كذلك استعمل هذه الطريقة لعمل الصور المطبوعــة مصورو مناظر الباربيزون، ثم بعد ذلك التأثيريون فى القرن التاسع عشر • وقد استخدم اليوم بيكاسو وستانلى هايتر وجاك فيون بول كلى ولويس ماركوسيس وغيرهم طريقة الحفر بالحمض •

طريقة طبع الدرجات اللونية : قد يمكــن وصف عــدد من طــرق الحفــر الغائر كوسائل لطبع الدرجات اللونية ، ويبحث الفنـــان فى هذه الطرق عن نقل تأثير مساحات الدرجات اللونية أكثــر مما يبحث عن نقــل التصميم الخطى أســاسا • وتشتمل هذه الطرق على طباعة الدرجة اللونية المخففة وعلى الحفــر الذى يعتمــد على النقط بدل الخطوط وعلى الطرق المماثلة لها ، وعلى الحفر بماء النار الذى يعطى تأثــير الألوان المائية • وحقيقة قد تعطى الطرق الخطية فى الحفر الغائر تأثير الدرجات اللونية بواســطة التظليل والخطــوط المتشــابكة وبحيــل أخــرى (انظــر شكل ١١٩) ؛ وتتغير الصفة الطبيعية للخط باستعمال مثل هذه الحيل مع ذلك ، وهكذا يجبر الحفر الخطى الغائر والحفر الجاف والحفر بالحمض وغير هـــذا على أن يتخطى طاقته كوسيلة تعتمد على الخط • ومن الناحية الأخرى ، تعــد أساليب الدرجات اللونية كى تنتج مثل هذه التأثــيرات ــ ولا تحتوى غالبا على خطوط أيا كانت •

وطريقة طباعة الألوان المخففة هى احدى الطرق الرئيسية ، وقد سبق الكلام عنها كطريقة سلبية ، اذ يبدأ التنفيذ فيها من الأرضية القاتمة الى بقع الضوء العالى ، وهى تعكس بذلك خطة التنفيذ المعتادة التى تبدأ من الأرضية البيضاء الى الخطوط والظلال (انظــر شكل ١٢١) • والأداء الأساسى فى طريقــة طباعة الألوان الخفيفــة هــو أن يخشن السطح المعدنى بحيث يطبع لونا أسود داكنا اذا ما طلى بالحبر بواسطة آلة تهتز فوق السطح • وهى سطح مقوس له أسنان تختلف فى الارتفـــاع والسمك • وتمسك هذه الآلة بحيث تصنع زاوية قائمة مع اللوح وتحرك فوقه فى انتظام • ويتكون عند كل نقطة التقاء بين الآلة واللوح تضريس له حافات خشنة صغيرة • وتحتفظ هذه



شكل (١٢١) دافيد لوكاس : **خليج ويموث** (حفر باللون المتدرج عن صورة زيتية قام به جون كونستابل) متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك .

الأخاديد الدقيقة بالحبر ، وتضيف الحافات الخشنة الطابع المميز لطباعة الدرجة اللونية المخففة .

ويزيل الحفار بواسطة مقشط جزءا من الحافات الخشنة للحصول على تأثير درجة لونية أخف ويصقل الحفار اللوح بمصقلة حتى يسهل على الحبر البقاء ليتمكن من الحصول على أضواء عالية . وهكذا تكون الدرجة اللونية الخفيفة ناتجة فعلا عن الكشط أكثر مما هي عن الحفر الغائر . ويأتي هنا ـ مثلما هو في الحفر الجاف ـ التأثير الرئيسي للصورة المطبوعة عن طريق الحافات الخشنة ، وتفقد طباعة اللون الخفيف طابعها المميز عندما تبلى هذه الحافات الخشنة . ويعني هذا ، كما كان من قبل ، أنه في الامكان عمل طبعات أقل جودة .

وقد ظهرت طباعة اللون الخفيف حديثا في القرن السابع عشر كشكل من أشكال الفن ، عندما كانت تستخدم في أول الأمر لعمل نسخ من الصور الشخصية . وقامت بتحقيق هذا الغرض خلال القرن الثامن عشر في بريطانيا (في صور شخصية من عمل رينولدز وجينزبورو وما إلى ذلك) كما استخدمت أيضا في طباعة مناظر طبيعية وصور من الحياة اليومية ولوحات أخرى (مثل أعمال تيرنر ومورلاند) . وكانت قدرتها على نقل نعومة بشرة المرأة أو ملمس فراء حيوان ، أو الفروق الدقيقة بين النور والظل في منظر طبيعي أو مائي ، مظهرا هاما للغاية من مظاهر الفن في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . وبالرغم من أن طريقة طباعة اللون الخفيف الأصلية مازالت مستعملة اليوم (بواسطة هايتر مثلا) فانها قد زادت باستخدام حجر التجليخ

الذى يستعمل فوق اللوح فى إتجاهين أو ثلاثة الى أن تنتج الخشونة اللازمة لالتقاط الحبر حتى يطبع اللون الأسود طباعة لها تأثير المخمل ·

وطريقة الحفر بماء النار هى طريقة أخرى منتشرة الاستعمال ، وهى تعطى نوعاً من الدرجات اللونية أكثر شفافية من الدرجات الناتجة عن طريقة طباعة الدرجة اللونية الخفيفة (أقل عمقا وغنى) وتشبه كثيرا الرسم على الورق المبلل (انظر شكل ١٢٢) · وينتج تأثيرها من اتاحة تأكل أرضية لوح معدنى موضوع أفقيا كثير المسام بواسطة الحمض · وتمنح هذه الأرضية حماية جزئية للوح · ويمكن أن توضع الأرضية بوضع مسحوق الراتنج فى صندوق من اللوح النحاسى ، وينتشر المسحوق فوق اللوح على غير هدى بواسطة دفعه بتيار هوائى من منفاخ ، ثم يترك ليستقر على اللوح فى الشكل المحبب غير المنتظم الذى يستلزمه العمل · وقد توضع الأرضيه أيضا بأن تعلق ذرات الراتنج فى محلول كحولى ويوضع السائل على سطح اللوح ، ثم يسمح للكحول بأن يتبخر تاركا الراتنج على السطح ·

وبعد أن تبسط الأرضية على سطح اللوح ، يغمر فى حمام من الحمض الذى يأكل من خلال الفتحات الحبيبية الموجودة بين ذرات الراتنج فيكتسب اللوح طابع الدرجات اللونية الذى يشبه الطابع المحبب للرسم على الورق المبلل ، ليكون ذلك كخلفية للصورة المطبوعة · ويسيطر الفنان على هذه الخامة كالحفر بالحمض بأن يعزل المساحات البيضاء التى يجب الا تتآكل بالحمض · وتستعمل هذه الطريقة بالاشتراك مع طرق الحفر بواسطة الحمض والحفر الجاف ومع طرق أداء أخرى من أجل انتاج تأثيرات متنوعة مثل تلك التى نجدها فى صور جويا المطبوعة بطريقة الحفر بماء النار (شكل ١٢٢) ·



شكل (١٢٢) فرانشيسكو جويا : **العودة الى اجداده** ، (الحفر بماء النار) ، متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك ·



شكل (١٢٣) أونوريه دومييه : **شارع ترانسنونيان** (ليتوجراف) متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك .

وقد اخترع طريقة الحفر بماء النار جون باتيست لوبرنس (١٧٣٤ – ١٧٨٤) ، والظاهر أنه قد ابتكرها من أجل أن يطبع بعض الرسوم على الورق المبلل كان قد قام بهـا فى روسيا . وأحيانا ما كانت تلون باليد خلال القرن الثامن عشر المطبوعات الناتجة عن الحفر بماء النار ، خصوصا ما كان منها فى خلفيته أشكال معمارية ، ومناظر الرحلات وتأثيرات أخرى تختص بها المناظر الدائرية ، لتزيد جمالها الزخرفى . واستمرت ممارسة هـذه الطريقة فى القرن العشرين عندما قام فنانو المناظر الطبيعية بمدرسة نهر هدسون بانتاج الصور المطبوعة حفـرا بماء النار . الا أن أعظم أستاذ فى هذا الأداء الفنى والذى ربما كان السبب الوحيد فى وجوده ، هو جويا الذى كانت أعماله المسماة **نزوات** ، **ومصائب الحرب** ، **وأمثال** وأعمال عظيمة أخرى ذات تعبير شخصى قد وصلت بالفن الى قمم لا تجـارى .

الصور المطبوعة بالليتوجراف والسيريجراف

يطبع النوع الثالث الكبير من الصور المطبوعة ، وهـو نوع البلانوجراف أو الليتوجراف ، من السطح بدلا من فوقه أو من تحته . والليتوجراف الحقيقى هو أهم مـا فى هـذا النوع ، وقـد يوصف بأنه طبع رسم عن سطح حجرى . ويستغـل الليتوجراف النفور الطبيعى بين الدهن والماء وحقيقة بعض الأحجار فى بافاريا بالمانيا من أن لهـا صفة امتصاص كل من الدهن والمـاء .

الليتوجراف : تشتمل احدى طرق الليتوجراف على الرسم المباشر فوق القالب الحجرى بقلم دهنى ليتوجرافى خاص . ويبقى دهن القـلم فى مسام الحجر وتنظف فضلاته من على السطح بزيت التربنتينا . ويغسل سطح الحجر بعدئذ بحمض النيتريك المخفف الذى يزيد مطابقة الخطوط المرسومة للمادة الدهنية المتبقية (وهى الحبر الذى

سوف يستخدم فى التو) ويزيد من مقاومة تلك الأجزاء التى لم يرسم عليها للمادة الدهنية • ويوضع الماء بعد ذلك على سطح الحجر كله ، الا أنه لا يتحد الا بالمساحات غير المرسومة فقط ، ومن الطبيعى أن تنبذ الماء المساحات الدهنيه التى عليها الرسم • وعندما يوضع الحبر ، فان خطوط القلم الدهنى فى التصميم هى التى تتقبله وحدها وتلفظه المساحات غير المرسوم عليها والتى امتصت المـاء • ويوضع ماء من جديد قبل أن توضع كل ورقـة جديدة على سطح القالب ، وطريقة الطباعـة نفسهـا بسيطة نسبياً ؛ اذ يمر الحجر والورقـة من فوقه تحت عمـود من الخشب على المطبعة وهكذا ينتقل الحبر من القالب الى الورقة •

وقد تتنوع هذه الطريقة الرئيسية الى عدة طرق ؛ فمثلا بأن يبسط الطباشـير الدهنى على السطح كله ثم يخدش بعد ذلك كمـا فى طريقـة طباعة الدرجة اللونية الخفيفة ، لابراز الأضواء العالية • أو يذاب القلم الليتوجرافى ويبسط على السطح بفرشاة ، فيعطى تأثير رسم لونه رمادى على ورق مبلل ، ويعرف هذا بالليتوتنت وقد يخشن سطح الحجر بواسطة الرمل كذلك •

ومع أن الحجر هو الخامة المثالية للأداء الليتوجرافى ، فانه يمكن استعمال ألواح معدنية كذلك محضرة كيميائيا • ومن الممكن أيضا تحضير رسم بالقلم الليتونجرافى فوق ورق نقل خاص ثم نقله بعد ذلك الى الحجر بالضغط ، بدلا من تنفيذ الرسم المبـــاشر على الحجر •

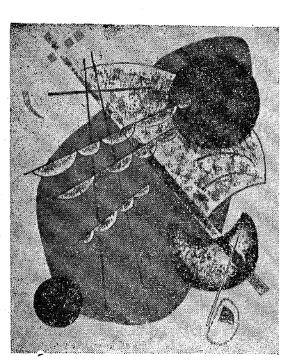
ويوضح المثالان المطبوعان هنا (شكلى ١٢٣ ، ١٢٤) الليتوجراف كمادة ذات مجال واسع ــ أوسع بكثير من مجال الحفر بماء النار مثلا • وتتدرج تأثيرات الليتوجراف من الألوان السوداء العميقة الغنية كما فى خلفية صورة دومييه **شارع ترانسنونيان** الى الألوان الرمادية الفاتحة كما فى عمل كوكوشكا **صورة شخصية** بما يتصف به من تلقائية وسرعة ناتجتين عن الرسم بالقلم ، ومن مهارة أدت الى درجاتها اللونية الرمادية اللؤلؤيه كما فى بعض أعمال الليتوجراف الأخرى •

وقد نفذت بعض صور الليتوجراف باللون كذلك ، مثل أعمال تولوز لوتريك وكاندينسكى (شكل ١٢٥) • وكما فى الأساليب الأخرى ذات الألوان المتعددة ، يتطلب كل لون حجرا منفصلا • وفى تاريخ الليتوجراف القصير نسبيا (اذ قد ابتكره الويز سنفلدر فى نهاية القرن الثامن عشر تماما) قد انتشر استعماله فى أنواع غنية من طرق الأداء • وبجانب المجال المتسع لتأثيراته الممكنة ، فانه لدى حجر الليتوجراف كذلك أو لوح الزنك التجارى المرادف له ، ميزة امكان وجود عدد كبير من الطبعات التى يمكن أشتقاقها من حجر أو لوح واحد • وتستعمل الخامة استعمالا فيه خيال وابتكار في أيامنـــا هذه •

• **السيريجراف** : وقد يكون السيريجراف أو الستار الحريرى وهو احدى طرق الطباعة ، التى نشأت فى أوائل هذا القرن ، أحدث طرق الأداء فى الطباعة وهى طريقة للطباعة الملونة تستخدم فيها ألواح (وهي في هذه الحالة ستر حريرية) بعدد الألوان



شكل (١٢٤) أوسكار كوكوشكا :
صورة روث الأولة الشخصية (ليتوجراف متحف ويهنى بنيويورك (صورة فوتوغرافية مصرح بها من متحف الفن الحديث) .



شكل (١٢٥) واسيلى كاندينسكى :
ليتوجراف ملون من مجموعة صور **العوالم الصغيرة** عام ١٩٢٢ ، مجموعة خاصة بنيويورك .

التى يريدها الفنان . وتبسط هذه الألوان بطريقة « الاستنسل » ؛ أى انها تترك لتتسرب خلال الستار الحريرى من خلال النقط التى كانت قد تركت فيها فتحات (شكل ١٢٦) .

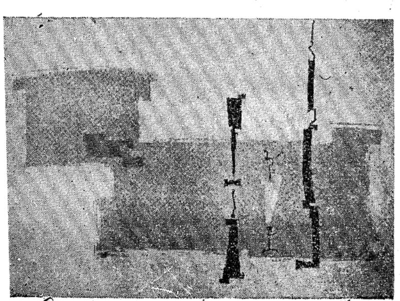
وتشبه الصورة المطبوعة بالستار الحريرى فى مظهرها لوحة من الجواش (وهى من الألوان المائية غير الشفافة) ، فهى زاهية ألوانها مسطحة من حيث الدرجة ، وزخرفية لمساحاتها الملونة المتسعة وغير المنغمة نسبيا ، وهى ذات وقع مباشر . ومادام من المحتم تصفية كل لون باليد من خلال ستار جديد ، فان الصورة المطبوعة تكون شخصية الى حد ما أكثر من تلك الطبعات التى نفذت بطرق أخرى وتكون خاضعة لاختلافات دقيقة بين نسخ الطبعة الواحدة . وقد استخدمت طريقة السيريجراف بنجاح فى عمل نسخ من اللوحات ، ويود محترفوها أن يعدوا أسلوبها نوعاً من طرق التصوير ذى النسخ الكثيرة العدد ، الذى يجعل العمل الأصلى فى متناول الكثيرين . ويبدو أن السيريجراف أسلوب قد تولد عن الاتجاه التجارى لانتاج ملصقات مساحاتها ذات ألوان مسطحة وجريئة وعن حاجتها الى ملامس بسيطة لافتة للنظر .

ويعمل الفنان مباشرة على الحرير الذى يكون قد شد على اطار مفرغ ، بأن يرسم أولا رسما سريعا بالقلم لكل مساحة ستغطى بلون معين • ثم يتقدم بعد ذلك الى أن « يصور فى » تلك المساحة بأن يطمس الأجزاء التى يجب ألا تسمح بمرور اللون ويكشف المساحات التى يكون اللون على وشك أن يعصر من خلالها • وينفذ تحضير الاستنسل هذا بواسطة اليد أو بالاستعانة بغشاء شفاف يقطع على الشكل المطلوب بالاستنسل ثم يلصق بالستار بعد ذلك •

وعندما تحضر الستائر ذات الألوان المختلفة ، يبدأ الفنان فى وضع صفحات أوراقه المتتالية تحت الستار الأول لاستخدام اللون الأول • ويتم هذا بتمرير « الحبر » (وهو لون زيتى خفيف خاص) على سطح الحرير ويسحب مكبس فوق الحرير ، دافعا اللون خلال القماش وعلى سطح الورقة • وتمر كل صفحة من صفحات الطبعة خلال هذه العملية ؛ وهى تذعن للستائر الملونة المتتابعة بنفس الطريقة حتى تنتهى الصورة الأصلية المصممة ــ المتاحة الآن فى طبعة كبيرة نوعا ما •

وتنفيذ السيريجراف رخيص الى حد ما ، ولافت للنظر من حيث امكانيات ألوانه وملامسه • وهو يعد أحيانا مخرجا للفنان الحديث من ورطة الثمن ، وهو الذى يستطيع خلال هذه الطريقة أن يكتسب عددا من المشاهدين لعمله أكبر من أى عدد قد تمكن منه أداء آخر من قبل •

وبالرغم من أن اللوحات المصورة مازالت أبعد من متناول معظم الناس ماديا ، فان وسيلة الصورة المطبوعة مثل السيريجراف والليتوجراف الملون والخشب المحفور الملون تقدم للفنان نوعا جديدا من التعضيد ولمحبى الفنون مادة فنية يستطيع أن يطمع فى امتلاكهـــا •



شكل (١٢٦) الفــا : ثلاثة اجسـام (سيريجراف) هيئة السيريجراف الأهلية ، نيويورك •

٨
الفنون التطبيقية "الصغيرة"

ليس جديرا بالاقتناع تعريف بعض الفنون التشكيلية بأنها فنون « صغيرة » ، وتمييزها عن تلك الفنون التشكيلية الكبيرة مثل التصوير والنحت والطباعة والرسم • ومع ذلك فهناك فرق بين الفنون التشكيلية الكبيرة والفنون التشكيلية الأخرى مثل أشغال الخزف والزجاج وأشغال الفسيفساء الزخرفية والبلاط والنسيج وأشغال المعادن والأثاث ، ثم الأسلحة والملابس الحربية ، وكذا صناعة الكتب • وليست هذه المشغولات مجرد قطع فنية ولكنها عبارة عن وسيلة من وسائل الاستعمال مثل البناء • ونظرا لوجود هذه الأشكال فقد نعتبر العمارة فنا له حدود ، كما فيه من العناصر الجمالية الخالصة والعناصر الوظيفية • وتشترك الفنون التشكيلية التطبيقية مع العمارة فى القدرة على أن تبقى ذات أهمية جمالية حتى ولو اختفى العنصر النفعى • وقد يكون فى الامكان اجتذابنا الى المعبد أو المنزل القديم غير المستعمل لأسباب فنية • وقد يستعيد السيف والاناء أو قطعة من الزجاج المعشق التى نراها فى المتحف وقد انتزعت من مكانها الأصلى التى كانت تستخدم فيه قوة جاذبيتها الجماليه الأصلية • فالفنون التشكيلية التطبيقية تتبع نفس وسائل التنفيذ الفنية ، كذلك تستخدم نفس الخامات أو الخامات المشابهة كما يحدث فى الفنون التشكيلية الكبيرة المختلفة • وفضلا عن ذلك يتم تخطيط المشغولات بعمل تصميم يكون عادة عبارة عن رسم أو كروكيات أولية ولو أنه فى بعض الأحيان تصنع قطعة الخزف على عجلة التشكيل مباشرة •

والذى يدفعنا أكثر من أى شىء آخر الى التفريق بين الفنون التشكيلية الكبيرة والفنون التشكيلية التطبيقية هو عدم وجود الغرض الرمزى لمعظم الفنون التشكيلية التطبيقية وحاجتها الى التعبير الروحى أو الى أعمق من هذا • والغرض من هذه الفنون يكون اما نفعيا ، واما غرضا زخرفيا ، واما الغرضين معا • وقد تكون هذه الأغراض أقل حيوية بالنسبة لابراز رغبات الانسان وآماله من الفنون الكبيرة • واذا اعترض احدهم على العمارة لأنها تشترك مع الفنون التطبيقية فى هذا النقص فاننا نلاحظ أن بعض المبانى تحمل معنى رمزيا وتعكس بكل وضوح كفاح تاريخها ، كما يشاهد فى أعمال البازيلكا المسيحية التى على شكل الصليب (شكل ١٧٨) والكاتدرائية القوطية (شكل ٢٢) ذات الطابع الخيالى السماوى المستوحاة من البازيليكا •

وهناك نوع واحد من الفن التشكيلى التطبيقى ، أو الفن الصناعى ، سوف نهتم به فى الباب التالى ؛ وهو يتضمن الانتاج على نطاق واسع حيث يتم تخطيطه بعناية فائقة كأى نوع من أنواع الفنون التشكيلية الكبيرة أو الفنون التشكيلية

التطبيقية • وهو يختلف من الناحية المادية عن الصناعات القديمة لأنه صمم أســـاسا لجموع من الناس أكثر مما كان يمكن تصوره من قبل وبوسائل تنفيذية هندسية ثابتة ومع الالمام بالخامات الجديدة التى تطورت فى الصناعة الحديثة •

أشغـــال الخـــزف

من طرق الأداء الشائعة المستخدمة فى الفن التطبيقى هى الطريقة التى يقوم بها الخزاف ؛ حيث يستخدم عجلة الآنية كجهاز أساسى فى عملية تشكيل خامة الطين • ولو أن صناعة الخزف تتم فى بعض الأحيان يدويا باستخدام الأحجار المستديرة الشكل أو تشكل على هيئة السلة الخيزران ، الا أنه باستخدام العجلة بدلا من الوسائل التى كانت متبعة قديما ، قد ساعدت الخزاف على تنفيذ مجموعة كبيرة من الأشكال ، حيث توضع الطينة وهى لينة على عجلة تدور فى الاتجاه الأفقى ، ثم يضغط باليد على الطينة ، أو تستخدم عصا خشبية يوجهها فى عمل أى عدد من الأشكال أثناء دوران كتلة الطين • وتعتبر هذه الطريقة من أحسن الوسائل الشائعة فى عالم الفن ، حيث تشكل الطينة وتتفتح كالزهرة فى أشكال ممكنة لا حصر لها • والأهم من ذلك فى العملية هو بدايتها، فهى التى تحدد النتيجة النهائية أكثر مما تحدده معالجة الشكل النهائى • وقد يحدد الشكل يدويا أو بالاستعانة بالقالب الآلى الدائرى •

وعند الانتهاء من تشكيل الطينة يبدأ الخزاف فى عملية الحريق بتعريضهـــا للحرارة داخل الفرن الخاص بذلك لتصبح صلبة ، ثم تستكمل عملية الحريق للمرة الثانية فى درجة حرارة أعلى من المرة السابقة بعد عملية الطلاء الزجاجى الذى يطبق على معظم المشـــغولات الخزفية حيث تجعل شكلها كالزجاج تماما • ووظيفة هذا الطلاء الزجاجى :

أولا : جعل الآنية بدون مسام (يستخدم الطلاء الزجاجى فى الأطباق العادية)•

ثانيا : يستخدم كلون يطـبق على المشغولات بنـاء على تصميـم معين أو مجرد لون فقـــط •

ثالثاً : وأخيراً اعطاء الســـطح ملمسا له نعومة خاصة تتجاوب مع كل من حاسة البصر وحاســـة اللمس •

وقد تجذبنا القطعة الخزفيه اليها ، سواء أكان عليها وحدات زخرفية أم بدون زخرفة ، وكأنها شكل منحوت ، أو شىء له لون معبر كمصدر لمتعة اللمس ، أو شىء يحوى فراغا ، أو حجم له صفة ، ويزيد وجود الزخارف المتعددة عليها من جاذبيتها ؛

وقد لاتحتاج بعض الأشياء الخزفية ــ كالأوانى الصينية مثلا (شكل ١٢٧) من الخزاف الى وضع أى نوع من الزخارف عليها ، وذلك لطبيعة جمال شكلها ووجود الطلاء الزجاجى عليها (glaze) • وتعتبر الزخرفة أحيانا عنصرا هاما للشكل الاجمالى لبعض المشغولات الخزفية كما فى الأوانى اليونانية (شكل ٤٩) • ونجد

هنا وفى الأمثلة الأخرى ان الرسومات قد رتبت لدرجة ان الأشكال تتقوس الى الخارج لتتبع حركة شكل الآنية • وتتجاوب العناصر الدقيقة فى الأسلوب الزخرفى وكذا الزخارف الهندسية الموجودة بأعلى وأسفل الآنية مع شكل نسبة الآنية والتى تضفى عليها طابعا يثير الاعجاب ويحقق المتعة • أما اذا كانت قطعة الخزف تحتوى على أجزاء ذات أشكال مختلفة كالجسم والرقبة مثلا ، أو قاعدة الاناء ، أو قاع حافة الطبق ، فقد تحتاج كل من هذه الأجزاء الى نوع معين من الزخرفة لتنفذ عليها •

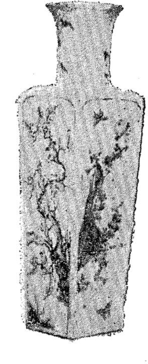
وتكون الزخرفة أحيانا جزءا من القطعة نفسها حيث تنفذ بابراز أجزاء من السطح، وذلك في أثناء البدء فى عملية تشكيل الطينة على العجلة ، وأحيانا تقطع الزخارف أو تغطى بطبقة من الطلاء الزجاجى فى السطح الداخلى يمكن رؤيتها من خلال الطبقة الزجاجية الخارجية (أنظر شكل ١٢٨) كما يمكن الحصول على زخارف أخيرة ، وذلك بحرق طبقة الطلاء الزجاجى التى عليها بعد عملية حرق طبقة الطلاء الأولى •

ان معظم الموضوعات الفنية التى تطبق على الزخارف الخزفية لا حد لها ، حيث تبدأ المجموعة من الزخارف الهندسية الواضحة التى توجد على حافات بعض أوانى المائدة ، ثم الأشكال البسيطة التى استخدمها الاغريق القدماء الى المناظر الطبيعية التى توجد على الخزف الصينى • وانه لمن دواعى الاهتمام أن نلاحظ أن الزخارف التى نفذت على المشغولات الخزفية فى كل حضارة تلائم الرغبات الفنية الكبرى للعصر وتتجاوب مع قوانينها الجمالية العامة • وفيما يختص بالرسم والنسب نجد أن رسوم الأشخاص على الآنية الاغريقية تمثل ذلك العصر الذى وجدت فيه ، كما تساهم رسوم المناظر الطبيعية الموجودة على أبنية سانج (Sung) مع طابع فن مناظر الطبيعة الصينية المعاصرة • ويعكس الخزف الحديث الذى من نفس النوع فنوننا الصناعية برشاقتها وبأشكالها الرقيقة كأنها أجزاء من مكنة صنعت بدقة وما تحتاج اليه من زخارف منفذة •

الأوانى الزجاجية

الزجاج مادة لينة فى حالة انصهارها ، ويمكن تشكيلها أو نحتها أو صبها • وتصنع الألواح الزجاجية عموما أو زجاج النوافذ (الذى سبق شرحه فى الباب ٤) بطريقة صب الزجاج المنصهر على سطح منضدة معدنية عريضة ثم يمرر عليها أسطوانة ثقيلة لتسطيحها للحصول على السمك المطلوب • وقد كان يجهز اللوح الزجاجى ، الى زمن قريب ، بالنفخ على شكل أسطوانة ضخمة ، ثم يقطع أحد جوانبها وتبسط على سطح المنضدة •

وقد كان يتم تجهيز فن المشغولات الزجاجية قديما ــ التى سنتحدث عنها فى هذا الباب ــ بالنفخ أو الصب • وبعد تجهيز الزجاج المنصهر المركب من الرمل النقى مع أنواع مختلفة من التراكيب الكيماوية مثل الالكلينات (alkaline) ، يمسك الرجل الذى يقوم بعملية النفخ بماسورة معدنية بحيث يكون أحد طرفيها فى فمه والطرف



شكل (١٢٧) وعاء صينى • عصر سانج
متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •

شكل (١٢٨) (اليسار) اناء كانج ذى
(لـون أبيض زجاجى فـوق طبقة من اللـون
الأزرق) • متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك•



الآخر يغمس فى كتلة منصهرة من الزجاج ثم يرفعها ، وقد يعلق بطرفها بعض من الزجاج المنصهر وعند ذلك يستطيع القيام بعملية النفخ • ويقوم بعد ذلك بتحريك هذه الكتلة فى شكل منتظم على قطعة من الحجر ، ثم يبدأ بالنفخ من خلال الأنبوبة لتكون ما يشبه الفقاقيع • ويمكن التحكم فى أشكال هذه الفقاقيع بتحريك الأنبوبة المعدنية فى الهواء وتشكيلها بعصا من الخشب تشبه المضرب ، ثم تقطع فى النهاية بمقص معدنى ، أو تقطع بطريقة وضع الفرجار « البرجل » الكروى على سطح الآنية من الخارج ، وذلك فى حالة دوران السيخ المعدنى ، ونظراً لأن الزجاج يحتفظ بليونته فترة طويلة فيمكن صبه وثنيه الى أشكال متعددة ، ودرجات مختلفة من الشفافية ، كما يمكن تلوينه باضافة بعض الأكاسيد المعدنية الى كتلة الزجاج المنصهرة مثل أكسيد الكوبالت للون الأزرق ، وأكسيد النحاس الأحمر للون الأحمر ، وأكسيد الكادميوم للون الأصـــــفر •

كانت صناعة الخزف جديرة بالمشاهدة ، فان مرحلة نفخ الزجاج مثيرة حقا من حيث الرؤية والحس • كما يستطيع الصانع الماهر أن يقوم بعمل أشكال متعددة من الزجاج عن طريق العمليات المختلفة كالحرق والقطع والكسر • ويصبح الزجاج هشاً قابلا للكسر عند تبريده ، كما يمكن تشكيله وقطعه بعد ذلك • ومازالت الطريقة القديمة متبعة فى مورانو (Murano) بالقرب من البندقية ، وفى مدينة المكسيك ، وفى بعض أجزاء من الولايات المتحدة وأماكن أخرى • والطريقة الشائعة هى مرور الزجاج المنصهر فى آلات خاصة بعمليات النفخ أو داخل قوالب تنتج الزجاجات الفارغة أو

الأشكال الأخرى بالطريقة الآلية • ويصنع الزجاج المصبوب بطريقة صب الزجاج المنصهر داخل القالب للحصول على أشكال صلبة غير مجوفة خفيفة كالأوانى وغيرها لها ملمس بديع شــــفاف •

وقد بدأت صناعة المشغولات الزجاجية عند المصريين القدماء ، وذلك بعمل الأوانى الخاصة بالاحتفالات والمراسيم ذات الألوان الفريدة البديعة ، وكان الرومان أول من استخدم الزجاج فى الأوانى المنزلية وقاموا بتطوير طريقتين جديدتين فى صناعة الزجاج كما قاموا أيضا بقطع أشكال الزجاج على شكل الصدف ، وكانوا أول من قدموا الطريقة التى تتمثل فى الأناء البورتلاندى المشهور بالأعمال البارزة ذات اللون الأبيض على مساحة من اللون الأزرق ، وقد ابتكروا أيضا الزجاج المسمى بألف زهرة (thousand flower) أو (millefiori) ، وكانت تصنع هذه بطريقة تجميع شعيرات رفيعة طويلة تشبه الابرة ذات ألوان مختلفة من الزجاج على شكل « سرة » وهى فى حالة نصف منصهرة ثم تقطع هذه السرة الى شرائح يمكن تشكيلها بعد ذلك الى أوان • وتظهر ألوان الأشرطة الزجاجية الأصلية فى هذه الآنية على شكل بقع صغيرة تشبه الأزهار الموضوعـة على مساحة من اللون المضاد ، ومنها اشتق اسمها المعروف (أنظر شكل ١٢٩) •

وقد انتقلت صناعة الزجاج من العهد الرومانى الى الامبراطورية البيزنطية ، ثم تأثرت بالزخارف الاسلامية بعد هزيمة القسطنطينية عام ١٤٥٣ • وقد أعيدت صناعة الزجاج بايطاليا حيث كانت تبـاع بمحلات مورانو بالبندقيـة ، ثم انتشرت فى بعض أجزاء أخرى من أوروبا • وتتشابه الأوانى الزجاجية بالأوانى الخزفية لتقارب أشكالها وملمسها ، وبالأخص سطحها الزخرفى • وأبسط الأمثلة من النوع الأول هو الزجاج المقطوع والمشطوف حيث كان يقطع على السطح الى قطع صغيرة لتعكس الاضاءة عليها ولتعطى مظهرها جمالا وروعة ، وقد كان هذا النوع من الزجاج شائعا خصوصا فى



شكل (١٢٩) وعاء زجاجى رومانى من طراز الألف زهرة • متحف المتروبوليتان للفن ، بنيويورك •

العهد الفيكتورى ، كما اشتهرت صناعة الزجاج المحفور منذ القرن الثامن عشر وهو لا يزال مستعملا حتى الآن • وتتم عملية الحفر على الزجاج بواسطة عجلة معدنية مدببة مختلفة السمك تقوم بقطع الخطوط بطريقة الحفر المنخفض على الأوانى الزجاجية التى تم صبها ، كما يمكن حفر التصميم على سطح الزجاج بواسطة حمض الهيدروفلوريك •

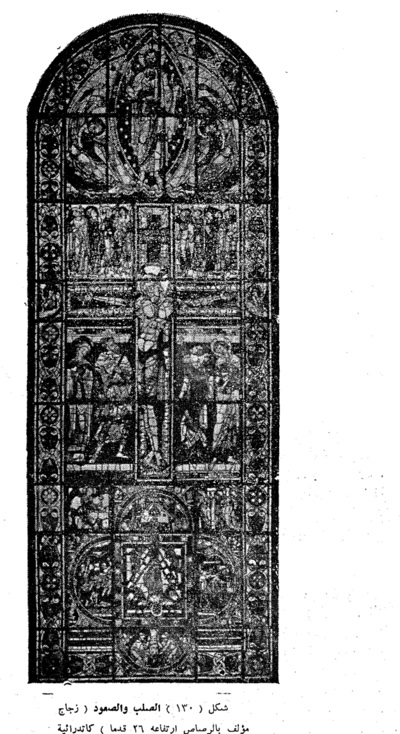
الزجاج المؤلف بالرصاص

الزجاج المؤلف بالرصاص فن يختلف تماما عن الفنون الأخرى ، ويستعمل عادة فى الكاتدرائيات الموجودة بشمال أوروبا • وقد تطورت صناعته فى أثناء العهد القوطى المبكر (أواخر القرن الثانى عشر) حيث كانت تعمل فتحات كبيرة فى الجدران على نظام العقود المعمارية مدعمة بقوائم أو مدادات طائرة أو هوائية بدلا من الحوائط الثقيلة (أنظر شكل ١٣٠) •

ويستخدم الفنان الذى يشتغل بالزجاج المعشق خليطا من مزيج الزجاج المختلف الألوان موزعا فى مجموعة من الأوانى • وفى كل منها تغمس كتلة من الزجاج المنصهرة تم تشكيلها تقريبا الى الحجم والشكل المطلوب حسب الرسم أو الكروكى التحضيرى ثم توضع هذه القطع على منضدة مغطاة بطبقة من الطباشير ذات درجة حرارة منتظمة • وعندما يتم ترتيب التصميم المطلوب يصب الرصاص المنصهر فى المسافة الموجودة بين قطع الزجاج حيث يتم تماسكها بعضها ببعض عندما يبرد الرصاص •

ترفع الحشوة بعد ذلك بسهولة ، وذلك لوجود الطباشير على سطح المنضدة ، وبذلك يكون قد تم تسليحها بالأسياخ الرأسية والأفقية لتساعد على تحمل وزن الزجاج الثقيل • وقد كانت تجهز الحشوة تلو الأخرى بقطع صغيرة من الزجاج الملون ، وبتجميعها يتم عمل التصميم المطلوب كما كانت تستخدم ألوان الرماديات الشفافة المعروفة باسم (grisaille) لعمل الرسومات البارزة على الزجاج قبل أن يتم تبريده مثل ثنيات القماش المطرز والأذرع والأرجل ، وكذا التفاصيل الدقيقة مثل اظافر الأصابع وحواجب العين وغيرها •

وكلما كان الفنان قادرا على عمل هذه النماذج الشبيهة بالموزايك من الرسوم المجهزة سريعا واستمراره لتشكيل الكتل الزجاجية الملونة ذات التأثير الجميل ، فان ذلك يساعد على تكامل العمل الفنى الذى يقوم به • وفى القرن الثالث عشر ، كان الاقبال شديدا على الزجاج المغلف بالرصاص لدرجة أن صانعى هذا النوع من الفن كانوا يستخدمون نماذج هندسية مرتبة ترتيبا آليا فى خلفية التكوين لتوفير الوقت • وقد بدأ فى القرن الرابع عشر عمل الرسوم على الزجاج بدلا من تجهيز التفاصيل الدقيقة من الزجاج نفسه لسهولتها • وقد كان التصوير على الزجاج فى نهاية القرن الخامس عشر هو الاتجاه الحديث فى الفن ، وتشتمل الرسوم الموجودة بمعظم نوافذ الكنائس الحديثة التى اتبع فيها الطريقة الأخيرة على تصميم كامل من الرسومات البارزة على الزجاج مستخدما ألوانا ذات قيمة عادية •



شكل (١٣٠) **الصلب والصعود** (زجاج مؤلف بالرصاص ارتفاعه ٢٦ قدما) كاتدرائية بواتييه بفرنسا .

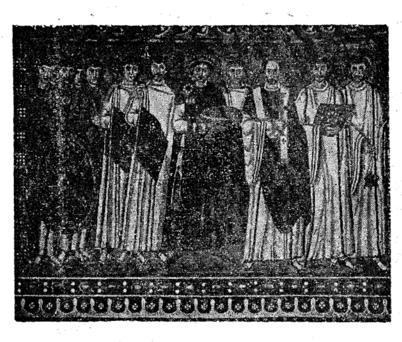
ويتسم الزجاج فى القرون الوسطى القديمة برقة الملمس ، وغنى الاحساس حيث يمر الضوء من خلاله بتأثير روحى يدخل الروعة على بعض مشاهديه ، كما يبعث على الاعجاب والدهشة كل من يراه ٠

ولكون الزجاج المؤلف بالرصاص فى القرون الوسطى مرتبا فى مستويات مختلفة فانه يعطى مظهرا متلألئا لا نجده على الزجاج الحديث ٠ وتساعد عظمة الزخارف الموجودة فى الرسوم الحديثة بكنيسة المسيح بجامعة أكسفورد على أجتذاب أنظار الناس اليها الا أن هذا الفن يختلف تماما عن فنون القرون الوسطى ٠

وقد يتساءل الانسان عما اذا كانت الطريقة التى اتبعت فى تنفيذ النوافذ الضخمة المصنوعة من الزجاج المؤلف لكنيسة شارتر ، والتى تعطينا التأثير الروحى ، تعتبر من الفنون التطبيقيه ٠ اذ أن الغرض من عمل هذه النوافذ فى الواقع أعظم من تلك الصور الدينية أو المصنوعة من الفريسك ، وان مكانها كشىء مكمل للبناء الضخم (الكاتدرائية) يقلل من أهميتها ٠

الفسيفساء والبلاط الخزفى

هناك مشكلة أيضا لتعريف فن الفسيفساء وهو فن الزخرفة الجدارية وزخرفة الارضيات والأسقف فى تصميمات متكررة من قطع الرخام أو الزجاج ٠ وقد كان لاستخدامه أهمية كبيرة . وخصوصا فى القرون الوسطى مثلما يوجد فى سان فيتال

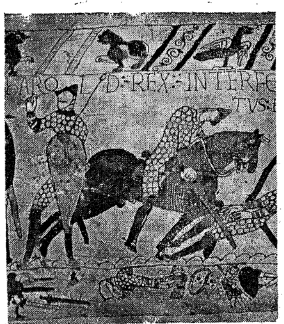


شكل (١٣١) الامبراطور جاستنيان مع رئيس الأساقفة ماكسيمانوس والحاشية (فسيفساء) كنيسة القديس فيتال ، رافينا ، ايطاليا ٠

برافينا (شكل ١٣١) وقد يفكر الانسان فى فن الموزاييك على أنه فن يجمع بين الفنون « الصغيرة » والفنون « الكبيرة » •

وتعمل أشغال الموزاييك بطريقة وضع قطع متشابهة صغيرة منتظمة الشكل من الزجاج أو الرخام الملون داخل صندوق صغير مملوء بعجينة من الأسمنت • ثم تملأ المساحات المراد زخرفتها تدريجيا حتى يتم عمل المساحة كلها ، ثم يجف الأسمنت وتتماسك هـذه القطع فيكتمل التصميم المطلوب • وتعتبر صنـاعة الموزاييك من الصناعات القديمة ، وقد كان يستخدمها الرومان والمسيحيون القدماء والبيزنطيون •

ويتشابه البلاط مع الموزاييك من حيث الاستعمال ، وهو عبارة عن قطع من الفخار الخزفى بأشكال هندسية منتظمة منهـا المربع والمستطيل والمعينات ويشبه التصميمات الزخرفية الملونة المنسقة ويستخدم عموما فى تغطية الجدران والأرضيات وهناك طريقة أخرى كان يستخدمها البابليون القدماء واستخدمها اخـيرا المسلمون وشعوب أسبانيا وأمريكا اللاتينية وفنانو ايطاليا • ولا يزال شائع الاستعمال بأوروبا والشرق الأوسط ونصف سكان الكرة الغربى • ويمكن التمييز بين أشغال البلاط الفنية مثلما يوجد فى الهامبرا (Alhambra) بغرناطة باسبانيا ، وبين الأنواع التجارية التى تستخدم عادة فى حمامات السباحة وغرف الاستحمام •



شكل (١٣٢) تطريز بايو ، منظر من معركة هاستنجز • المكتبة العامة ، بايو ، فرنسا •



شكل (١٣٣) جان يورز : **لهب مندلع** (نسيج ١٩٥٥) • بتصريح من الفنان •

المنسوجـــات

تعتبر صناعة المنسوجات وزخرفتها من الفنون التطبيقية التى لها أهمية كبرى ، اذ ترتبط بشكل ما بحياة كل فرد : مثل صناعة السجاد ، وصناعة الستائر ، وأشغال البروديه ، وأقمشة التنجيد ، والملابس • وتمتاز صناعة النسيج بالخامات والألوان الضخمة المتعددة ، كمـا تشمل الامكانيات التجارية والفنيـة التى لهـا تأثير قـوى (شـــكل ١٣٢) •

لقد بدأت صناعة السلال والمنسوجات كصناعة منزلية فى عصر ما قبل التاريخ ، ولم تكن وقتئذ فى حاجة الى رسومات تحضيرية • وكان لابد من تجهيز بعض الرسومات أحيانا اذا كان التصميم المطلوب تنفيذه معقدا ، تماما كما فى الرسومات الشرقية • أما اذا كانت هناك وحدات زخرفيـة متكررة أصـلا فانه من السـهولة على صانع المنسوجات أن يتذكر نوع التصميم • وقد أصبح التصميم تقليديا فى بعض الحضارات. فمثلا فى جنوب المكسيك الآن يقوم الهنود ببيع الشيلان ذات التصميم واللون المميز الرفيع فى ســوق أوكســاكا (Oaxaca) التى كانت معروضة فى متاحف الفن الشعبى القديم • ومن الواضح أن هؤلاء النساجين لم يستخدموا الرسومات لتنفيذ هذه المنسوجات • ومن المنسوجات المعقدة التفاصيل التى لها تأثير قوى تلك السجاجيد الصغيرة المصنوعة فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر منقولة عن التصميمات الأصلية أو من التصوير المعاصر • وكذلك تعتبر الرسوم شيئا أساسيا بالنسبة للأقمشـة الحديثة ، سواء أكانت طباعتها تتم للأغراض التجارية أم تنسج للأغراض الخاصة ، مثل القطعة التى صممها يورز (شكل ١٣٣) أو التطريز الذى صنع عن رسوم لماتيس وليجر وبيكاسو •

وخامات النسيج ، أكثر ليونة وأكثر تعرضا للتلف من خامات الفنون الأخرى وتنسج هذه الخامات عادة فى شكل ملابس رسمية أو أشياء يتكرر استعمالها دائما فى مناسبات مختلفة هامة ، كما يمكن نسجه يدويا (مثل التريكو) ، أو يضغط كاللباد ، أو يصنع على شكل أربطة زخرفية • وفى صنـاعة النســيج ، كمـا فى التصـوير والنحت ، فالخامات الأساسية المستخدمة فيها ، وهى هنا الخيوط ، تحدد نوع الانتاج النهائى ، وتستخلص خامات النسيج من الحيوان والنباتات مثل الصوف والحرير والكتان والقطن ، ثم الخامات المركبة كيماويا مثل النايلون والريون •

وتتـم عمليـة النســيج على النـول الخـاص بـذلك وهـو عبـارة عن اطـار « بـرواز » عمـودى تتشابك فيـه خطـوط افقيـة تعـرف باللحمـة ، وخيـوط عمـودية تعـرف بالسـدة ، ونظـرا لوجـود مجمـوعة من الألـوان والخـامات ومجموعة من الخيوط ذات السمك المختلف فى حوزة العامل الذى يقوم بعملية النسج ، نجد أن تغيير وتركيب القماش النهائى لاحصر له • وتستخدم الابرة فى أشغال التريكو اليدوية فى جدل خيوط الغزل ، والقماش المضغوط تضرب أليافه بعضها مع بعض للحصول على أقمشة من «اللباد» مثل قماش المراكب المستعمل فى جزر الباسيفيك • أما

صناعة الأشرطة أو المخرمات فيستخدم فيها نظام الشغل المفتوح للخيوط المتصلة لانتاج نسيج دقيق ونقى ٠

ويمكن تنفيذ الزخارف على المنسوجات بطريقة التطريز ، كما يمكن عمل زخارف ملونة أيضا على القماش بطريقة الطباعة أو التصوير أو الصباغة ، وبطريقة تنسيق الخيوط كذلك (شكل ١٣٢) ٠

وتعتبر طباعة المنسوجات فرعا له أهميته فى تصميم النسيج ، وذلك لتاريخه القديم المجيد الذى يمتد الى الوراء فى الهند ومصر قديما ٠ وقد انتشرت فى الدول الغربية فى نهاية القرن السابع عشر عن الانجليز والفرنسيين والألمان وباتصالات أخرى مع الهند ٠ وهناك ثلاث طرق رئيسية لتصميم الطباعة على الأقمشة أولا : طريقة القالب ٠ ثانيا : طريقة الحفر المنخفض أو الغائر ٠ وثالثا : طريقة الاستنسل ٠ وتستخدم الطريقة الأولى بوضع الألوان على كتل خشبية ، وهى تشبه طريقة الخشب المحفور (أنظر الباب ٧) والطريقة الثانية تستخدم فيها أسطوانات محفورة من النحاس الأحمر فى حالة ضغط دائرى ، وفى هذه الطريقة يحتاج الى استعمال أسطوانة مختلفة لكل لون ٠ أما الطريقة الثالثة فهى الطباعة بالاستنسل وتشبه طريقة السيرجراف (أنظر الباب السابع) ٠

ونظرا لتعدد فوائد النسيج وشيوعه فانه من النادر أن يصنع للفن وحده دون أن يهدف دائما الى وظيفة محددة ــ مثل السجاجيد والمفروشات الصغيرة وأقمشة التنجيد أو الملابس ٠



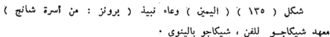
شكل (١٣٤) **القديس جورج** (ميناء بيزنطى بالسلك ، القرن الحادى عشر) متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك ٠

المينـــا

أما فن صناعة المينا فهو أيضا من الصناعات القديمة ، وقد بدأ تاريخه عند المصريين القدماء ، ثم استمر خلال القرون الوسطى منها العصور البيزنطية ، والرومانسك والقوطية. وقد استخدمت أيضا ابان عصر النهضة حتى أواخره . وتشمل صناعة المينا نوعين أساسيين هـما النوع المعروف بطريقة الســلك (cloisonné) ونوع المينـا المفتوحة (champlevé) .

وطريقة السلك (شكل ١٣٤) عبارة عن وضع أسلاك معدنية مشطوفة رفيعة على سطح قطعة من المعدن ، وذلك لتشكل نموذج الفراغات الرقيقة ثم تجهز المينا بعد ذلك وتوضع فى الأماكن المعدة لذلك مع الضغط عليها حسب التصميم المطلوب ، ويصبح كل مكان جزءا من النموذج ثم تفصل أماكن المينا بهذه الأسلاك المشطوفة المعدنية مثل القطع الزجاجية التى تفصلها قضبان الرصاص فى النافذة المصنوعة من الزجاج المعشق . وتتم بعد ذلك عملية حرق واذابة قطعة المينا بعضها فى بعض .

أما طريقة المينا المفتوحة (وهى طريقة تفريغ المعدن) فهى عبــارة عن ازالـة أجزاء من سطح المعدن السميك لتكون انخفاضا على السطح وتملأ هذه الانخفاضات بعجينة المينا ، ثم ينعم السطح وتحرق بعد ذلك . والفرق واضح تماما بين التأثير الجمالى لكـل من الطـريقتين ؛ فلطريقــة السلك نتيجـة رقيقـة ذات ألـوان طباشـيرية



شكل (١٣٥) (اليمين) وعاء نبيذ (برونز : من أسرة شانج) معهد شيكاجـو للفن ، شيكاجو بالينوى .

شكل (١٣٦) كاس أرداغ (كاس جماعى من الفضة محلى بالذهب الشفتشى وفصوصى من الزجـاج وحجـر الكريستال) متحف دبلن ، دبلن .





وخطوطها كالخيوط · أما طريقة المينا المفرغة فتحتوى على درجات داكنة من الظل والنور وخطوطها الخارجية سميكة تتخلل المساحات الملونة المختلفة · كما يمكن استخدام الطريقتين كجزء من سطح المعدن ، أو كجزء من أشكال معدنية كبيرة الحجم كشكل الطائر أو فنجان، أو اناء أو نحو ذلك ·

أشـــغال المعـــادن

احتلت المشغولات المعدنية مكانة كبرى على مدى التاريخ (وسوف نتحدث عن أشغال المعادن الحديثة فى الباب التاسع) · وقد استخدمت مثل هذه المشغولات المختلفة فى جميع العصور ، منها البوابات الحديدية ، وفوانيس الاضاءة ، وخواجز المدافىء كما استخدم أيضا الذهب والفضة والبرونز والنحاس الأحمر وبعض المعادن الأخرى·

فبعضها مطروق أو مقطوع « بالأجنة » أو استخدم فيها المبرد ، مثل الأوانى الفضية الأمريكية القديمة · وبعضها على شكل كتلة مسبوكة مثل الأوانى البرونزية الصينية (شكل ١٣٥) · وتعتبر المجوهرات والمشغولات الكنائسية مثل الأسلحة والملابس المدرعة والعملات ذات أهمية خاصة مثل الأشكال المعدنية التى نفذت لغرض الاستعمال وللغرض الجمالى وهى تعكس دائما أعمالا من التاريخ ·

ففى الفئة الأولى ، نجد أن المشغولات الصغيرة نسبيا قد صنعت من معادن ثمينة



شكل (١٣٧) حلة حربية (صلب ، المدرسة الايطالية عام ١٤٨٠)متحف المتروبوليتان للفن نيويورك ·

ونصف ثمينة (أما اليوم فتصنع من معادن زخرفية غير ثمينة) وتكسى أحيانا بقشور من أحجار كريمة وتطعم بالمينا • ومن ضمن المشغولات المصنوعة من الذهب والفضة والبلاتين ونحوها ، الوعاء الذى يشبه الكأس (chalices) (شكل ١٣٦) ثم التيجان والعقود والدبابيس والأقراط وأشياء أخرى تختلف فى الطراز من العهد البدائى القديم الى الطراز الحديث جدا • وقد وجدت مجوهرات كثيرة فى المقـــابر ، حيث كانت تدفن مع أصحابها ، وطبقا لما سجله المؤرخون المعاصرون فانها تحمل تراثا له قيمته من المعلومات الاجتماعية والجمالية •

أما الأسلحة والحلل الحربية والمعدات الأخرى ، وكذا الملابس المعدنية التى كان يرتديها الجنود فى المعركة فهى مثل المشغولات الفنية الصغيرة لها غرض وظيفى مزدوج • اذ تستخدم فى هذه الحالة فى الزينة ولحماية من يرتديها • وتوجد بعض الأمثلة فى الدول الشرقية والغربية متدرجة فى الزمن من العصور الوسطى وفى خلال فترة ما بعد عصر النهضة • وقد وجدت بعض الملابس « البدل » الحربية أثناء القرن السادس عشر بايطاليا وفرنسا وألمانيا محلاة بزخارف غنيـة محفـورة بشكل دقيق جدا • أما الأسلحة التى كانت تستخدم خصيصا فى الاحتفالات للأغراض الخاصة فقد كانت تحتوى على أشغال من الصياغة الزخرفية بالاضافة الى الوحدات المحفورة • ومع ذلك فقد كان الشكل الحقيقى أو التصميم الخاص بالبدل الحربية أو الأسلحة له من الأهمية ما للزخارف الموجودة عليها وفى هـذه الحـالة يصبح أهمية توازن الناحية الاستعمالية والناحية الجمالية موضع الاعتبار •

وتعتبر (العملة) ضمن الأشـكال المعدنية الفنيـة المعروفة ، وهى تمثـل فى عصور معينة نوعا حيويا من أنواع النحت البارز ،فمثلا كانت العملة الاغريقية تحمل غالبا شكلا لا يقل أهمية عن الفنون اليونانية الأخرى • ولما تحكيه هذه العملات عن الحياة والعادات وعن الجمال الاغريقى فى الواقع معان جميلة • ومن بين العملات القديمة ما يحمل صورا نصفية رائعة لبعض المشاهد ، مثل كليوباترا ، والاسكندر الأكبر • كما أن اعادة سك العملات التى احتفظت لنا بمظهر بعض أشغال النحت الممتازة والتى كانت شائعة فى عصرها قد فقدت تماما ، ولم تترك لنا سوى الأفكار غير المكتملة لأشكال التماثيل الموجودة بأثينا داخل معبد البارثينون (شكل ٦٢) حيث انها لم تكن امتدادا للعملات المتداولة لسكان أثينا التى كانت عليها صور نصفية لهذه التماثيل •



شكل (١٣٨) عملة من صقلية (اليونان ، أواخر القرن الخامس ق • م •) كلية المدينة ، نيويورك •

وقد ترك لنا الزمن أعمالا من النحت الأصلية القليلة (تأتى معظم معلوماتنا عن النحت الاغريقى من النسخ الرومانية) وبقيت العملة مستودعا هاما للطراز ٠

وبينما كان الفنانون المشهورون يقومون بتصميم العملة فى المناسبات نجد أن « الميداليات » كانت تتميز غالبا بأشكال لها دلالتها من النحت البارز ٠ حيث استخدمت أحسن المواهب الموجودة فى عصور معينة ٠ وقد كانت « الميداليات » التى وجدت فى القرن الخامس عشر بايطاليا من أعمال بيزانيللو (Pisanello) ضمن المشغولات التى لها أهمية فائقة لذلك العصر ٠ وقد استخدمت الميداليات لتخليد المناسبات الهامة وللاحتفال بالشخصيات البارزة التى مازالت قائمة حتى الآن ٠

الأثاث

يتضمن تصميم الأثاث فى الطرز القديمة تحديد الشكل أو مجموعة من الأشكال، كما فى طراز التشيبندال (Chippendale) والدانكان فايف (Duncan Phyfe) والطرز الأخرى ، وكذا زخرفة هذه الأشكال بنوع خاص من الزخارف (أنظر شكل ١٣٩) وقد حفر الطراز الأخير على الخشب مباشرة مصورا نوعا من الحفر البارز الجميل أوالنحت على الخشب ٠ وهذه حقيقة خاصة عن الأثاث الخاص بالعصر الباروك فى القرن السابع عشر ٠ ويتلاءم الأثاث الخاص بالعصور الأخرى مع أوضاعها الجمالية للعصر الذى نفذت فيه ٠ مثال ذلك الأثاث الذى ينتمى لطراز الروكوكو الخاص



شكل (١٣٩) دولاب صغير من فيلادلفيا صنع فى عام ١٧٧٠ بمتحف المتروبوليتان للفن بنيويورك ٠

بعهد لويس الخامس عشر الذى يرادف فن المصورين بوشيه وفراجونارد ذات الألوان الزاهية (انظر شكل ١٢٤ أ) وأثاث القرن التاسع عشر الذى يتميز بالطابع الكلاسيكى الجديد وغيرها ٠

ونظرا لأن الخشب والقماش من الخامات التى تستهلك فاننا لم نستطع الحصول على كثير من الأثاث المتبقى من القرون الوسطى والعهد الكلاسيكى كما كنا نود (بقى بعض أثاث المصريين القدماء من المقابر الخالية من الرطوبة) ,ولسنا متأكدين منطبيعتها بعد مرور ذلك الزمن ٠ وخلافا لذلك فاننا نفترض بالتخمين أن الأثاثات المستعملة فى العهد الكلاسيكى والقرون الوسطى والعهد القديم بالقرب من الشرق مشابهة للفنون الأخرى التى قامت معها فى نفس الوقت ٠ وبناء على ذلك ، ولأنه ليست لدينا الأدلة الكافية ,فاننا غالبا ما نحكم على طبيعة الأثاث من صورها المرسومة فى أعمال الفن ؛ فمثلا التصوير على الأوانى الاغريقية والنحت البارز الأشورى أو المشغولات الأخرى وعليها رسوم أناس جالسين أو مضطجعين ، أو بمعنى أصح يستخدمون قطعا من الأثاث ٠

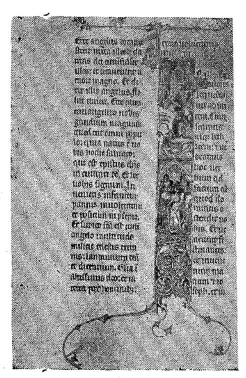
فن الكتاب

صناعة الكتاب كفن تشكيلى تتضمن تصميم المحتويات أو الغلاف الخارجى وكذلك طباعة الكتابة والرسوم الموجودة على الصفحات ٠ وصناعة الكتاب كما نعرفها اليوم (بعكس الشريط المكتوب طوليا أو حلزونيا) تبدأ من القرن الثانى ، وفى حالتها الراهنة المصورة ترجع الى القرن الرابع ٠

وقد استخدمت المخطوطات الحلزونية الزخرفية فى معظم أعمال العهود القديمة ، وقد وجدت بعض المخطوطات للقرون الوسطى مغطاة بنماذج وأشكال زخرفية ومعظمها فن دينى محض ٠ وفضلا عن ذلك فهى تعتبر من نفس نوع التصوير الموجود فى عصر النهضة القديم (شكل ١٤٠) ٠

وبنهاية القرن الخامس عشر كما رأينا (الباب السابع) نرى أن ابتكار قوالب الطباعة المتحركة قد جعلت الرسومات المحفورة على كتلة الخشب تحل محل الرسوم ذات الألوان البراقة ، وتطورت الطباعة حيث تأثرت نسبيا بنظم الكتابة اليدوية السابقة أو الـ (calligraphy) والخط اليدوى الممارس فى منطقة نهر الراين بسن البراعة « الريشة » العريضة (quill) قد أنتج قالبا له طابع قوطى انعكس على قالب الطباعة المعدنى فى معظم البلاد الألمانية ٠ وقد اتبع رجال الطباعة الايطاليون الحروف المحددة بخطوط بحتة مشتقة بواسطة المؤمنين بالأفكار الانسانية القديمة فى أوائل عصر النهضة عن المخطوطات الرومانية ٠ ويستخدم هذا النوع الرومانى الآن فى شتى أنحاء العالم ٠

ويحتفظ اليوم ببعض أغلفة الكتب الفنية المشكلة بالآلة من أجل طبعات محدودة كنوع من الترف ٠ وقد كانت لأغلفة الكتاب فى وقت ما أهمية بصفة عامة ، وخصوصا لرفع قيمة الكتب الدينية ٠ وكانت توضع المخطوطات فى بداية القرون الوسطى بين



شكل (١٤٠) كتاب أدعية فرنسى (صفحة تشير الى ميلاد وتقديس الرعاة بالقرن الثالث عشر) • المتحف البريطانى ، لندن •

اغطية من العاج أو العاج والذهب ، كما كانت تحلى أحيانا بزخارف دقيقة من أشغال الصياغة لتحديد نعومة نوع الطباعة • ومشكلة الكتاب الذى يصمم بعناية فى عصرنا هذا له صلة بالفن الصناعى ، وسيتم الحديث عنه فى الباب التالى •

وبالحديث عن الصناعات الصغيرة تروعنا الحقيقة التى تتضح قرنا بعد قرن ، وهى أن الصناع المهرة قد وهبوا أنفسهم لعملية خلق وتكامل الأشكال (وما تصحبها من زخارف) قد صممت للاستعمال والمنفعة والأغراض العامة ، وهى تختلف عن الأغراض الرمزية المسماة بالفنون الكبيرة • ولهذه الأشياء أهمية فى حياتنا اليومية بالنسبة لفائدتها ومع هذا فقد ساعدت على بناء حياة خاصة أفضل ، حياة تكشفت لنا فى أشكالها الدقيقة ذات العظمة والروعة ، أو بمعنى آخر فى أشكال صيغت بمهارة فى طرز متجـــددة •

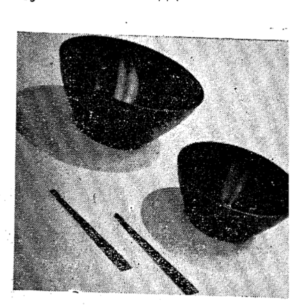
٩
الفن الصناعي

حقا ان كل شيء يستخدم في حياتنا اليومية له صلة بالفن الصناعي حتى الأشياء التي يطلق عليها الفن التطبيقي والتي سبق الحديث عنها في الباب الثامن (كالخزف كما في شكل ١٤١ ، والأواني الزجاجية ، والمنسوجات ، والأثاث ، والحلي ، وغيرها) وهي تستجيب الآن للاحتياجات الأساسية للفن الصناعي بصفة عامة ، أي انها قد صممت للانتاج والتوزيع على نطاق واسع • هذا هو طابع حياتنا الديمقراطية عندما نحاول أن نعمل على توسيع رقعة السوق بقدر المستطاع لالتمتد فقط الى شعبنا ، بل أيضا الى شعوب الدول الأخرى •

ويتضمن الفن الصناعي الآن : تصميم السلع الاستهلاكية ، وتشكيل المعدات المستخدمة في الأغراض التجارية والأجهزة الرئيسية التي يحتاج اليها مصنع الانتاج وفن التجارة الذي يساعد في بيع هذه المنتجات ، ومنها فن الاعلان والتعبئة ، وكذا الانشاءات الصناعية (المصانع) • وتمثل هذه الأشياء كلها النتائج المرئية الواضحة لحضارتنا الآلية كصناعة الخزف عند القدماء والاغريق وصناعة الحلي عند المصريين القدماء، والهندسة عند الرومان ، حيث كانت دليلا ثابتا على هذه الحضارات •

وقد أثار تقديم المنتجات بنظام الانتاج الكلي في عصرنا هذا أسئلة معينة ، وأحد هذه الأسئلة هو ما اذا كان من المستطاع الاقتناع بوجود المنتجات الآلية للحصول على صفات القيم الجمالية ، أو الحصول على أنواع من الفن في عصر مازالت الفنون القديمة تسيطر فيه على العمل الفني ، أو على الأقل في الوقت الذي مازالت الفكرة القديمة والأسطح المزخرفة (كما في التصوير والطباعة والحلي) تتحكم فيه ؟ • ولو فرض من ناحية أخرى أن الفنان المتأثر بالاحساس القديم قد حل محل الرجل الذي ابتكر الفن الآلي ، فهل سيصبح انسانا ليس له دور في مجتمعنا ، وجد ليمجد الرغبات التافهة ـ أو ليكون منافقا • أو يكون محبا للفن الشعبي ؟ وقد ذهب بعض النقاد بعيدا فقال هيربرت ريد : ان الفنان المعاصر قد أصبح بكل بساطة مرفها للمجتمع (a society entertainer) •

ومن المشكلات الأخرى التي تتعلق بسرعة وجود الفن الآلي يكمن في اعتقاد بعض الخبراء أن الشيء الذي يؤدي وظيفته بنجاح هو ذلك الشيء الذي يحقق فكرة « لياقته الوظيفية » (fitness of purpose) وهو بالتالي جميل • والفن الصناعي كما سنراه ، يجب أو يؤدي غرضا يزيد عن كونه نافعا ليحمل صفات فنية • اذ حتى لو حققت قطعة الانتاج وظيفتها فانها قد لا تكون جميلة • والحقيقة قد تكون هذه القطعة



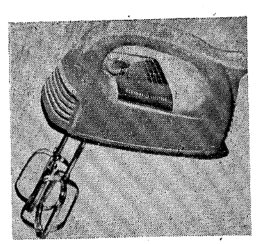
شكل (١٤١) أوانى سلاطة من البلاستيك الأسود • (صور فوتوغرافية مصرح بها من مجلة التصميم الصناعى) •

النافعة قبيحة ، أو خالية من الجمال ؛ فمثلا قد يكون الجراج الموجود باحدى الضواحى له نتيجة عملية ، كما تحقق الحقيبة الخاصة بنادى الجولف وظيفتها الاستعمالية ، الا أن تصميم هذه الأشياء عادة يعتبر شيئاً عادياً (commonplace designs) ، ولذلك فانه يتحتم تطبيق عناصر التصميم الجيد على الأنواع المختلفة من الفن الصناعى •

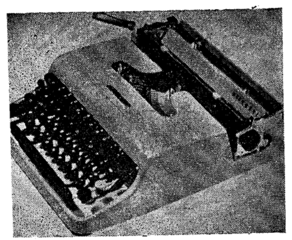
أنواع الفن الصناعى

تشتمل **البضائع الاستهلاكية** على الأجهزة المنزلية ، وأجهزة الاتصالات ووسائل الاضاءة واللعب والأدوات الصحية ، والحقيقة أن كل مايتم تصنيعه من المشغولات للاستعمال المنزلى مثل أدات الحلاقة ، والراديو ، والخلاط ، وأفران البوتاجاز أو الكهربية ، ومصابيح « لمبات » الاضاءة ، وأوانى الغسيل وغيرها (انظر شكل ١٤٢) وكذا **الأجهزة المتداولة تجاريا** وما تشمله من معدات لها صلة بشركات الأعمال مثل : الثلاجات الضخمة الخاصة بالتخزين ، وأجهزة الموازين والمقاييس ، والمضخات ، وأجهزة التجميل ، وأجهزة المكاتب (انظر شكل ١٤٣) وتشتمل تقريبا على أى نوع من الأجهزة لم يستخدمه المستهلك نفســه ، الا أنها تؤدى وظيفة ما • أما الأجهزة الرئيسية فهى تمثل المعدات الصناعية الثقيلة كعدد الآلات التى تستخدم فى صناعة المكنات الأخرى مثل آلات الرفع الصغيرة والآلات الزراعية والمولدات الكهربية وآلات الرفع الضخمة والأفران المستخدمة فى المصانع ، وبصفة عامة ، معظم الآلات والأجهزة المستخدمة فى الصناعات الثقيلة •

أما النوع الآخر وله مجال واسع ، فهو **الفن التجارى** ، وله صلة بمشكلات الدعاية



شكل (١٤٢) خلاط صغير صنع جنرال الكتريك (صورة فوتوغرافية مصرح بها من مجلة التصميم الصناعى) .



شكل (١٤٣) آلة كاتبة حديثة «أوليفتى» نموذج « بنط ٢٢ » .

ووسائل تنفيذها لما يقوم ببيعه التجار أو الوكلاء الموزعون . وتشمل تصميم الاعلانات الفنية ، اللافتات ، والاعلانات الكبيرة ، وأنواعا مختلفة من الأقمشة ، والخامات المطبوعة، وكذا النشاط الفنى الجديد المعروف بفن تصميم علب التعبئة . ويعتبر هذا الفن الأخير اختصاصا يتطور بشكل رائع ، والغرض منه تقديم علبة جميلة جذابة لنوع معين من المنتجات التى توضع بداخله . وقد تكون هذه العلبة مبسطة مثل علبة السجاير ، وعلبة الورق الخفيف المستعمل فى التنظيف (Kleenex) أو المستعمل فى المائدة « السـفرة » . وقد تـكون شيئا كاصـبع أحمر الشـفاة أى جزءا لا يتجزأ من نوع البضاعة كلها ربما يساعد على استمرار البضاعة مدة طويلة .

العمارة المستخدمة فى الأغراض الصناعية وتشـمل المبانى المخصصة للأعمال الصـناعية مثـل المصانع والطـواحين والمسابك . ويصحب هـذه المنشآت مشكلات تصميم معينة تنتج عن استعمالها للصناعات الثقيلة أو الخفيفة وما تحويه من الأجهزة الكهربية أو الأجهزة المستخدمة فى السباكة واخطار الحـريق والصـدمات والتزاحم وغيرها . كما تشمل المنشآت الصناعية أيضا المبانى التى أنشئت لأنواع وسائل المواصلات المتعددة ، مثل محطات السكك الحديدية والجسـور « الكبـارى » ومراكز « بلوكات » الاشارة ، والفنارات ، والمطارات ، وقناطر « أهوسة » القناة وغيرها . وتتضمن أحيانا أنواعـا منفصلة مثـل المنشآت الآلية التى تشمل الأماكـن اللازمة الضخمة فى الصناعات الثقيلة ، أو الأعمال الزراعيـة الضخمـة ، أو المبانى الخاصة « بالطوربينات » ، والتى تستخدم فى توليـد القوى كما فى خزانات الـ T.V.A.

وهوفر وخزانات الغاز ، وأبراج التبريد ، ومحطات التهوية ، والسيور المتحركة ، التى تحمل الغلال الى أعلى البناء ، وكذا مخازن الغلال (grain elevators and silos) ولو أننا قد نعتبر بعض هذه المنشآت ضمن المنتجات الرئيسية لما لها من أغراض وظيفية مميزة ، أو ماتقدمه من مشكلات التصميم الخاص بها (شكل ٧٢) •

أوجه الضغط فى نطاق الفن الصناعى

كانت بعض أنواع المنتجات المتعددة التى سبق ذكرها موجودة قبل الثورة الصناعية التى قامت فى نهاية القرن الثامن عشر ، وكان أكثرها غير موجود على الاطلاق ومن هذه المنتجات السيارات والتليفونات والآلات الكاتبة حيث وجدت كضرورة من ضروريات الحياة الحديثة •

وعلاوة على ذلك ــ بصرف النظر عن نوع الانتاج الذى كان موجودا قبل الثورة الصناعية ــ فقد كانت تصنع وتباع وفق أسس مختلفة • وقد تطلبت طبيعة الحياة الديمقراطية الصناعية نظاما جديدا للتصنيع والتوزيع • وكانت الأجهزة المستخدمة فى حياتنا اليومية متوافرة لعدد كبير جدا من الناس ، وكان سوء الحظ يتمثل فى المنافسة الفاشلة لزيادة عدد المبيعات سنة بعد سنة ، مما ساعد على الاتجاه نحو توفير سلع تم تخطيطها ولم تستغل من قبل • ولهذا صنعت الأشياء لكى تستهلك فى مدة قصيرة أو يلغى تصميمها نتيجة لعمل نموذج أكثر حداثة فى كل فصل من فصول السنة ، ولهذه الأسباب تم التخطيط لانتاج سلع أكثر لمجرد الضرورة المتزايدة •

ويعتبر الضغط على زيادة المبيعات أكثر مما كانت عليه فى العصور الأخرى من تاريخ العالم • ولحفظ توازن اقتصادياتنا كان لابد لأصحاب المصانع من عمل التخطيط للمنتجات الجديدة لمدة معينة • ومن الأفضل أن يتخلى المستهلك عن سيارته المستعملة ، وكذلك الغسالة ، أو جهاز التليفزيون ، للحصول على نماذج حديثة • وبذلك تسير عجلة العمل وتبقى نسبة المبيعات فى توازن مع حركة الانتاج • يضاف الى ذلك ، العمل على زيادة القوة الشرائية ؛ فالجمهور يتأثر عادة بجاذبية تصميم العلبة الجميلة المغلفة حيث تجعل النماذج الحديثة مثل المكوى الكهربية ، والميزان الخاص بالحمامات ، وجهاز الراديو ، أكثر جاذبية عن النماذج السابقة • وكجزء من هذا الضغط المستمر على العمل لشراء أحدث النماذج نجد أن هناك آراء تقول بأن عدم تنفيذ ذلك لا يساعد على مسايرة المنتجات التى تنتجها الدول المجاورة •

فيجب علينا فى نفس الوقت أن ندرك أن التصميم الجديد دائما ما نجده فى تطوير الانتاج •

تاريخ الحرف اليدوية القديمة

ان الفكرة بأن يكون الشىء جميلا ونافعا ليست فى الواقع جديدة • فقد شاهدنا فى العصور القديمة فى أعمال الاغريق من الأوانى ما هو جميل نافع ، كأوان لحفظ الزيوت والخمر والعطر والمواد الأخرى • هذه الأوانى التى اشتمل تصميمها على

الغرض الوظيفى الذى صنعت من أجله ، وكذلك على جمال خطوطها ، والزخارف الموجودة على سطحها • وقد نتحدث عن الانتاج الكمى الى حد ما عندما نلم بعمليات الشحن الضخمة للأوانى الخزفية ، سواء أكانت فارغة أم معبأة بالخمر ، مع أنها صناعة يدوية • وكذلك كانت صناعات القرون الوسطى على مستوى عال نتيجة للتطور الذى سبقها لفترة طويلة من الزمن ونتيجة للصناعة المنتظمة التاريخية التى كانت السبب فى انتاج مثل هذه القطع الممتازة ، مثل أشغال الفضة التى قام بصناعتها الايرلنديون ، وأشغال المينا فى العهود الرومانسكية والقوطية • وفى عصر النهضة كانت أشغال الحلى ، وأشغال الحديد والخزف ، تذكرنا بالصناعات القليلة التى كانت قائمة ومازالت تحتفظ بمشغولات على درجة عالية من التصميم •

وهناك أختلافات أساسية بين الصانع الذى كان موجودا فيما قبل عصر الآلة ، وبين المصمم الصناعى الحديث • حيث كان يشغل الأول بخامة واحدة ، أو بعدد محدود من الخامات كالفضة والذهب والبلاتين ، أو بأنواع قليلة من الطين والخشب والحديد • أما المصمم الصناعى فانه يشتغل فى نطاق غير محدود من الخامات • ويصل هذا الاختلاف الى أعمق من هذا ؛ وذلك لأن الصانع يشتغل بيديه متفهما باحساسه الداخلى طبيعة الخامة التى كان يستخدمها ــ الخامة التى تحمل معها تاثير شخصيته الفنية عندما ينتهى من تشغيلها ، مثل الأوانى الفضية فى أعمال بول ريفير والأثاث الذى قام بعمله دانكان فايف والحلى من أعمال شيلينى التى تمثل الدفء والطابع الشخصى للصناعات الفنية الصغيرة المتعددة التى نفذت بهذه الطريقة •

ومن المصممين الصناعيين فى عصرنا هذا الذين تأثروا بمدرسة الباوهوس (Bauhaus) بالمانيا (١٩١٩ ــ ١٩٣٣) ومن تأثر بهم من الأمريكيين يشعرون أيضا بأنه ينبغى للمصمم أن يعرف الخامات التى يستخدمها أولا ، وغالبا ما يتأثر المصمم الصناعى الحديث بطبيعة عمله ، ويصبح بالنسبة للعمل الكلى متعهد أعمال هامة • ويشمل استديو المصمم الناجح اليوم عددا كثيرا من ذوى المواهب المتعددة من المهارة اليدوية وذوى المعلومات عن الخامات وامكانياتها وكذا تشكيلها ــ حيث تجمع كل المهارات فى الشخص الذى يكون صانعا ماهرا ، والذى قد يكون مصورا أو مثالا مشهورا •

وقد كان من الواضح أن لابد من وجود فن فى عصر النهضة لا يؤدى منفعة ما أغراضة فى الغالب دينية ، وكان قد سيطر قديما على جميع أنواع الفنون الأخرى • وقد امتزج فى ذلك العصر الشعور اللادينى بالاتجاه الطبيعى والنظرة الدنيوية الى الحياة ، والازدياد المستمر فى قوة الطبقة المتوسطة ، كل هذا لتنتج فنا للتظاهر والعظمة أصبحت فيه فنون النحت والتصوير رموزا لثراء ولى الأمر ولزخرفة بيته • وكانت هناك مقارنة بين الفن الذى يزين حجرات البيت (chamber art) من هذا النوع وبين الموسيقى التى كانت تعزف داخله والتى كانت موجودة بعيدة عن وظائفها الدينية الأصلية كتجربة ذهنية صافية • وفى نفس الوقت أصبح الفن يزداد ــ بالنسبة للاحتياجات البشرية حيث ضعفت وظيفته الدينية مع التجديد الذى تجاوب مع ما يعبر به الانسان ومع الحياة اليومية •

وبينما كان فى استطاعة بعض الفنانين فى الماضى ان لم يكن معظمهم ـ القيام بمعظم أعمال التصميم كما فى عمارة جيوتو (Giotto) وأعمال النحت والعمارة والآلات التى قام بعملها ليوناردو وغيرها ، نجد أن عصر النهضة كان بداية التخصص حيث تحول الفنانون تدريجيا الى الفن الجميل للمتعة الذاتية ، واشتغل أصحاب الحرف على الاحتياجات العملية فى التصميم كالمبانى والصناعات اليدوية وغيرها ومنذ ذلك الحين ، أصبح التمييز بين مانسميه الآن بالفنون الجميلة والصناعات اليدوية واضحا ، ذلك التمييز الذى كان موضع التساؤل دائما ـ وما يزال ـ بالنسبة الى العظمة والسمو والتفاهة أو الضآلة ، وعدا ذلك ، فانه رغم أن كان الصانع الماهر فيما بعد عصر النهضة قد توارى اجتماعيا نتيجة بزوغ نجم محترفى الفنون الجميلة ، ابتكرت أعمال هامة استمرت على الأقل حتى عهد الثورة الصناعية فى نهاية القرن الثامن عشر • فالسجاجيد المصنوعة فى القرن السابع عشر بفرنسا ، والأثاث القيم من القرن الثامن عشر بانجلترا ، وأشغال المعادن الدقيقة ، من أعمال بول ريفير فى البلاد المستعمرة ، وأمثلة أخرى كثيرة تشهد بازدهار مانسميه الآن بالفنون الحرفية •

وحتى قبل أن تصبح الصناعة آلية فى عهد الثورة الصناعية كان هناك انحراف خطير نتج عن صلة المودة الحقيقية بين الصانع والعمل الذى لمسه بيده منذ البداية حتى نهاية اتمامه • وفى الوقت الذى تطور فيه التصنيع ظهر المصمم البارع الذى يلم الماما كبيرا بنواح متعددة لوسائل التصنيع والمامه أيضا بما يقوم بعمله مختلف الصناع • وفى « ورشة » توماس تشيبندال مصمم الأثاث المشهور فى القرن الثامن عشر نجد أن رجالا معينين قد يقومون بصناعة جزء خاص من كرسى طول حياتهم •

ظهـــور الآلـــة

ان وجود الأوضاع الجديدة فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية الثورة الصناعية جعل من الممكن تصنيع المنتجات بالنظام حيث كانت تصنع يدويا أو تصنع مثل الكرسى الذى قام بعمله تشيبندال أو أشغال الخزف من أعمال ودجوود فى ذلك العصر بطريقة التكرار المحدود • وفى أوائل القرن التاسع عشر انتهت صفة الحرف اليدوية وصلتها بالصناعة ، كما انتهى مستواها العالى من الجودة نهائيا قبل وسائل استخدام الآلات • وقد انتشرت هذه الوسائل بسرعة فائقة ، حتى انه لم يعد هناك وقت للاعتبار الجمالى ، وازداد اقبال الناس تدريجيا على المنتجات السهلة المريحة التى كانت تنتج آليا •

ومع أن الآلة قدمت مزايا لتقدم الوسائل الصناعية الى كثير من عامة الناس أكثر مما كان متوقعا ، فقد وجد الصانع الماهر أن فى وجود الآلة نوعين من الخطأ : أحدهما زيادة المتعطلين من آلاف الناس ، والآخر فقدان المستوى الجمالى • ومن هذه الوجهة كان الاتجاه نحو التصنيع السريع جدا سببا فى ضعف قيمة الصنف وتجاهلا تاما للعامل الزخرفى •

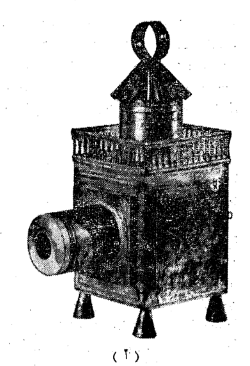
وبعد فترة من الزمن قام رجال الصناعة ببريطانيا بمحاولات حماسية لاعادة التقدم

الفنى ـ وذلك لزيادة الاقبال على منتجاتهم زيادة ملموسة (زيادة نسبة المبيعات) • وفى عام ١٨٣٢ أنشىء المتحف الأهلى بلندن (National Gallery) بمنتهى السرعة بقصد ايجاد أعمال الماضى الفنية أمام رجال الصناعة وكل من يشتغل معهم ، ومنذ ذلك الحين اجتذب فن التصوير والنحت معظم المواهب الممتازة فى الفن ، ولم يعد هناك مجال للصانع أو المصمم القديم • وكانت المحاولات التى بذلت لتحويل بعض مقاييس الفن الى التصـــنيع بطيئة جداً •

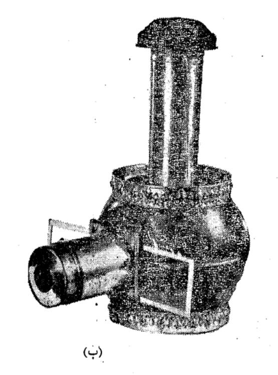
وقد استمر الفن والصناعة كل فى طريقه حيث كانت هناك محاولات ضرورية أخرى لاضافة العامل الجمالى الى المنتجات المصنوعة آليا • لماذا كان ينبغى على رجال الصـناعة أن يهتموا ذلك الاهتمام ؟ لقد كان السبب الجوهرى هو أن عنصر المنافسة أصبح عاملا ليس له أعتبار بالنسبة للنواحى الاقتصادية فى أواسط القرن التاسع عشر•وكان الشعور السائد بالحاجة الى شىء أبعد من هـذا مجرد التقدم الفنى ليزيد من القـوى الشرائية للمنتجات واحدا بعد الآخر • وقد شهد منتصف القرن التاسع عشر انشاء عدد من المدارس الفنية والمتاحف والمعارض لتساعد الصناعة أو تزؤيد رجال الصناعة بأفكار ناضجة أخذت من الماضى للاستعانة بها فى منتجاتهم • أن هذا التحمس الصادر من المنابع التى لا حصر لها للطرز الزخرفية التاريخية دائما ما نجدها ضمن الأشياء الجميلة السابقة لأوانها • ومثال ذلك أننا نجد أن المصنع الذى يقوم بصناعة آلات صناعة الكمرات الحديدية حوالى عام ١٨٣٠ قد أقيم على قاعدة تقليدية «كلاسيكية» (classical podium) له أعمـدة على الطراز الدورى بتصميم مبســط لتساعد على احاطة وتجميل المكنة ، ويتساوى فى هذا النوع ذلك الجهـاز الخـاص بالعرض (الفانوس السحرى) الكلاسيكى (stereopticon projector) لهذا العصر (شكل ١٤٤) •

ومنذ نمى المذهب الرومانسى والصناعى معا (المذهب الأول يشير الى التباعد عن الثانى) ، وبالنسبة للمعلومات التى كانت موجودة فى القرون الوسطى ، فقد تأثر تصميم العمارة وتصميم الآلات فى القرن التاسع عشر نتيجة لتسرب المذهب الرومانتيكى • ويعتبر جسر «كوبرى» لندن من الأمثلة غير المتناسبة ، فقد اندمجت أشغال الحديدالمستخدمة فى الأغراض البحرية مع العمارة الاسكتلندية فى القرون الوسطى فى عمل القواعد المحمل عليها الجسر «الكوبرى» • وكان أحد المدافعين عن وجهة النظر المعمارية العظام ـ وهو جون راسكين ـ حيث قال فى مناسبات عديدة : أنه ينبغى للفنان المعاصر أن يعود الى الطراز القوطى للقرن الثالث عشر للاقتباس والتعمق الخيالى • وبصرف النظر عن هذه الأوضـــاع فقد تم انشاء نفق السـكك الحـديدية على الطراز القـوطى ومحطة تيودور (Tudor) للسكك الحديدية وبعض المنشآت العملية الأخرى التى استخدمت فيها زخارف القرون الوسطى ، وتم أيضا انشاء الأبراج الصغيرة وأسوار القلاع الخاصـــة بالدفاع •

وبمرور الزمن نالت بعض الآراء الأخرى استحسانا فى بداية الثورة الصناعية فى الوقت الذى كان يطبق فيه الفن تطبيقا سطحيا على المنتجات الصناعية • وفى نهاية القرن التاسع عشر أعلن وليام موريس أن الفن والصناعة لا يتقابلان مهما يكن ، وأن الآلة كانت العدو اللدود للحضارة • ان ما افترضه موريس كان مجتمعا جديدا



(أ)

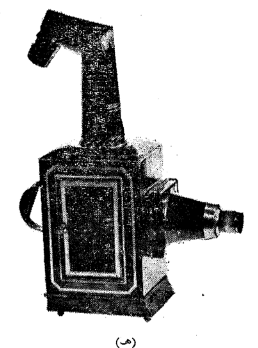


(ب)

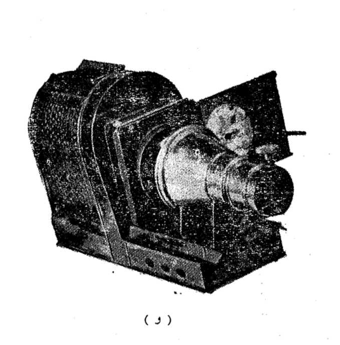


(ج)

(د)



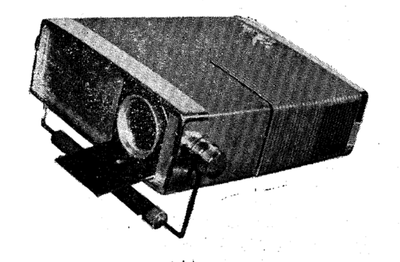
(هـ)



(و)

شكل (١٤٤) تطور الفانوس السحرى

(أ) نموذج عام ١٧٧٦
(ب) مصباح الكيروسين ١٨٢٦
(جـ) مصباح الكيروسين ١٨٦٦
(د) جهاز عرض بالكيروسين ١٨٧٦
(هـ) فانوس يدار بزيت الحوت ١٨٨٦
(و) فانوس بالزيت ١٨٩٦
(ز) جهاز عرض كهربى ١٩٥٦
(صورة فوتوغرافية مصرح بها من شركة منتجات سيلفانيا الكهربائية) .



(ز)

يعيش فيه العامل حياة مستقرة كريمة من المسكن والملبس والمآكل ، وستكون له الحرية فى صنع أشياء جميلة نافعة بيديه كالتى صنعها فى الماضى ٠

واعتقاد موريس فى « عزلة الصانع » الذى يعمل بنفسه لاعادة السيطرة على المتع الجمالية للماضى المجهول كانت له علاقة وثيقة بعدم قبول الثورة الصناعية ٠ وتبعا لقيادة راسكين وقيادة الزمن نفسه ليغمر نفسه فى خيال العصر القوطى ، أخذ موريس الجانب اللاوجودى ، والوضــع الرومانتيــكى الذى تكامل فى عهــد القرون الوسطى ، وتجاهل الأخطاء الخطيرة وعدم الثقة والاحساس بالانقباض ؛ فقد كان موريس قادرا على التفكير فى هذه القرون كما استعرضها السير والتر سكوت وبعض منقذى تاريخ العهد القوطى ، ذلك التاريخ العجيب المجيد ، الذى يعيش فيــه رجاله فى صــــداقة يتصفون بالرجولة المثالية ٠

وقد حاول موريس ــ فضلا عن ذلك ــ انقاذ صناعات القرون الوسطى ، وماكان يحس به هو الروح الأخوية التى اتسمت بها التجارب الأصلية والتى يستطيع بها أى انسان أن يستمتع بمنافع الأعمال التى يقوم بخلقها الصانع الماهر ٠ ولسوء الحظ كان جمهور الأعمال الجميلة الممتازة التى قام بها موريس في مصنعه (مثل أشغال الحفر على الخشب ، والزجاج المعشق ، وورق الحائط ، والأقمشة ، والأثاث) مقصورا على الأثرياء فقط ٠ أما عامة الجمهور فكانوا لا يزالون معتمدين على المنتجات الآلية التى استفادت فى الواقع الى حد ما من التصميمات التى قام بها مساعدو موريس (Morris group) وللأسف فقد أخفقت محاولات الآخرين فى تنفيذ هذه التصميمات بالوسائل الآليــــة الســـطحية ٠

ومادام الصانع عاجزا عن أن يجد مكانه فى الصناعة الحديثة ، فمن الطبيعى أن يجد نفسه متجها الى مجموعة الفنون والصناعات اليدوية المتعددة التى اتخذت أوضاعها من وجهات نظر موريس القديمة ، حتى لو كان موريس غير قادر على خلق تأثير دائم فى الصناعة بالنسبة لحل مشكلاتها غير المحسوسة ، وعلى الرغم من وجودها فى الواقع فقد نجح فى اعادة فكرة الفنان الماهر المستقل ٠

الفن الجـــديد

فى أثناء الفترة من عام ١٨٩٠ الى ١٩١٠، أوجدت حركة الفن الجديد نوعا من الزخرفة كانت منسابة متكاملة نابعة من وحدات طبيعية ، وكانت تطبق بنجاح فى الاعلانات ، وفى تصميم الكتب والعمارة والأثاث ، وفى الميادين الأخرى ٠ وتصور مبـــانى لويس سوليفان (Louis Sullivan) بالولايات المتحــدة تأثيرها فى الزخرفة المعمارية ٠ وكذلك الخطوط المناسبة فى بعض الاعلانات التى قام برسمها تولوز لوتريك تمثــل تأثيرها فى هــذا المجال (شكل ١٤٥) ٠ وقد استخدمها هنرى فان دى فيلد (Henry van de Velde) فى الأثاث وفى التصميم بصفة عامة ٠



شكل (١٤٥) هنرى دى تولوز لوتريك : **فرقة المادموازيل اجلانتين** (اعـلان مطبـوع بالليتوجراف الملون) من مجموعة المؤلف ، نيويورك .

ومهما تكن أهمية نوع الفن الجديد من وجهة النظر الزخرفية ، ومهما يكن تأثيرها فى المجالات التى ذكرت ، فان تطبيقها سيكون دائما نوعا من المبالغة الى حد ما بالنسبة لدعاة الفن التقليدى من جهة ، وللباحثين عن الناحية الوظيفية فى الفن من جهة أخرى . وقد حاول الفن الجديد أساسا خلق طراز زخرفى جديد ومستقل للأغراض العلمية فى الحياة الحديثة . وما كان يستلفت النظر بوضوح هو أنه فى الوقت الذى كان للطراز الجديد من السحر والاثارة التى لا تنكر ، معبرا فى عدة حالات عن الاثارة الروحية الكامنة فى أواخر القرن الجديد ، كان له صلة غير ملموسة بالوظيفة العملية للمبانى والأثاث وأدوات المطبخ والاعلانات ، أى انه كان غير مرتبط بالأشياء المراد زخرفتها . وقد كانت الزخرفة ذات الخطوط المنحنية الممتدة التى استخدمها سوليفان فى زخرفة المبانى ذات الأغراض الاستعمالية تظهر غير متكاملة نوعا ما ، ولو أن الغرض منها وهو التخلص من جمود الخطوط المستقيمة كان مشروعا .

وقد حقق الفن الجديد من الناحية العامة الدور الذى يقوم به فى عصر الآلـة ولهذا يحاول أن يأخذ على عاتقه مشكلة التصميم الصناعى ، وذلك من وجهة نظر المصمم (مثل سوليفان وفان دى فيلد وغيرهما) الا أنه بعد الحرب العالمية الأولى وظهور التغييرات الاجتماعية والاقتصادية المفاجئة ، بدأ المصممون فى التفكير فى أسس جديدة للطراز الحقيقى للفن والصناعة . وما ان أصبح عصر الآلة أمرا واقعيا ، حتى أصبح الناس لا يهتمون فقط بكيفية استخدام الأشياء أو قيمة أسعارها بل يرغبون فى الحصول على شىء جميل فى الوقت ذاته .

مدرسة الباوهوس وأثرها

أنشئت مدرسة الباوهوس المعروفة عقب حرب الألمان ، وقد قام بانشائهـا والتر جروبيوس من سنة ١٩١٩ حتى أغلقها النازيون عام ١٩٣٣ ، وكانت الفكرة هى انشـاء معامل لعمل التجـاوب على الخامات الجديدة والوسـائل العملية لعصر الآلة ، والعمل على تطوير التصميمات والنماذج الانتاجية للانتاج المعاصر •

وقد كانت رغبة قادة مدرسة الباوهوس اعطاء المصمم الفنان التفهم الكامل لمشكلات الصناعة الحديثة عن طريق تدريس مزايا وامكانيات الخامة المستخدمة فى الانتاج الحديث بطريقة علمية دقيقة ، وهى تحرر الفنان المبدع من معلوماته السابقة ، لاعادة تهيئته لعالم الانتاج الواقعى • كما كان هدفهم تنوير وتطوير عقلية رجل الأعمال ذات الطابع المادى • وفضـلا عن ذلك فقـد شعروا بأن مهمـة الباوهوس الحيـوية هى تلقين طبيعـة التصميم الأساسية كجزء لا يتجزأ من كل ما يستخدم فى الحياة اليومية ، ولتعليم الفكرة التى تتعارض بوضوح مع الفكرة القديمة السائدة بأن الفن للفن • وقد عارضو بنفس الأسلوب فكرة القيام بالأعمال كنهاية فى حد ذاتها ، يحسون بأن التصميم ينبغى أن يتطور من أجل خدمة الشعب بقدر المستطاع ، وينبغى أن يساعدهم ليحصلوا على حياة أفضل •

وبعد عام ١٩٣٣ ظهر تأثير تعاليم مدرسة الباوهوس حيث هاجـر مدرسوها الى الخارج ، فاتجه بعضهم الى أمريكا مثل (جروبيوس حيث استقر فى هارفارد) • وهناك تغيرت وسائل التعليم وتطورت لتتجاوب مع طبيعة الحياة الأمريكية • وقد قاد رجال مدرسة الباوهوس السابقون حركة هذا التطور على نطاق واسع مكنت للتصميم الصناعى بأمريكا من أن يسير قدما الى الأمام بسرعة فائقة •

وبالاضافة الى تأثير مدرسة الباوهوس ساعد عامل المنافسة على انعاش تعميم دراسة التصميم الصناعى • وبعد عشرين عاما من بدء مدرسة الباوهوس عقب الحرب العالمية الأول بلغ النشاط العلمى والتجارى ذروته • ولزيادة القوى الشرائية فقد كان لابد من جعل المنتجات أكثر جاذبية وجمالا • وبعد ثلاثين عاما من انشـاء مدرسـة الباوهوس أى فى فترة الكساد ، ازدادت الحاجة الى التسابق فى تجميل المنتجات • وعندما قلت نسبة المبيعات كانت هناك ضرورة بالغة لوجود مصممين • وكانت أمريكا غير مستعدة فى تلك الفترة لقبول تحمل ذلك العدد القليل من المصممين المدربين ، وفى الوقت الذى كان فيه المصممون بأمريكا يكافحون كفاحا مريرا كانت المدارس الأوروبية كمدرسة الباوهوس تقوم بمهمتها ، وذلك بتنظيم التجارب والتعاليم لا لغرض زيادة عدد المبيعات فحسب ، بل للوصول الى مستوى أحسن من التصميم •

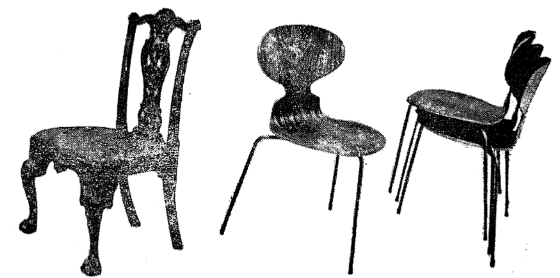
الاتجاه الحديث للفن الصناعى

يقوم المصممون الصناعيون فى هذا العصر بمهمة المصمم والمشرف على الانتاج ، وكذلك بمهمة مدير الدعاية والمبيعات • وفى رأى البعض أن الرغبة الأساسية هى زيادة البيع . وفى رأى البعض الآخر هى الوظيفة الجمالية للشكل والملمس واللون الجميل •

ولاشك أن معظم منظمات التصميم الناجح ، هى التى تستطيع أن تقوم بتعبئة المنتجات بأسلوب جميـل ليزيد من جاذبيتهـا • والحقيقة أن الأشياء النفعية المعروضة ببعض المتاحف ، والتى تتخذ طابعا معينا ، لم تقلل من الهدف التجارى الأساسى للرجال المنتجين ومن يعملون معهم من المستشارين فى التصميم أو هيئة التصميم • وهناك أمر بسيط ؛ وهو أن مهمة المصمم الصناعى كانت لها أهمية بالغة بالنسبة للمنتج حيث كان يعمل على تسهيل الوسائل الاقتصادية بطريقة عملية مباشرة • وسـواء أوجدوا منتجـات لها فوائد جمالية عظيمة أم لا ، فهذه مشكلة أخرى مختلفة •

القيم الجمالية : اذا لم تكن منتجات الفن الصناعى دائما بالمستوى الجمالى الذى نرغبه ، فان هذا ليس نتيجة مطابقته لمستوى فرضته وسائل التنفيذ الصناعية • ولا يتحتم أن يكون جميلا لأنه الفريد فى نوعه • اذ قد يتصف الانتاج الذى صنع بواسطة الآلة بطابع الجمال ، بالاضافة الى التصميم الأصلى الذى يعطيها تلك الجودة • وكذلك سواء أكان عدم وجود الزخارف على قطعة الانتاج المصنوعة آليا يفقدها جمالها بالنسبة للمفهوم التقليدى ، أم لا ، فليس أمامنا الا أن نستشهد بالأوانى الصينية القديمة الخالية من الزخارف ذات الأشكال والملمس البديع • والحقيقة أن الأوانى الصينية ذات الزخارف دائما ما يكون تأثيرها الجمالى ضعيفا ، ومن الواضح أن التركيز على الشكل نفسه بأى نوع من الزخارف يظهره فى شىء من المبالغة •

وقد كان التصوير والنحت الحديث يتميزان دائما بالطابع التجريدى البحت من حيث الشكل والملمس واللون مكتملة لخدمة الفرصه التى عملت من أجله ، وهو مايسمى بالانطلاقه الجمالية الخالصة • وعلى هذا الأساس يمكننا أن نقبل ماتنتجه الآلة من الأوانى المعدنية والكراسى والأجهزة وغيرها • والحقيقة المجردة من أن هذا الانتاج لايتضمن فى الغالب مايسمى بالاتجاه الانسانى — مثل التصوير والنحت التقليدى القديم — فهى بدون شك قد أدت مالم تؤده الفنون والحرف التقليدية القديمة فى أغلب الأحوال • وقد اتصفت هذه الأخيرة بالطابع الانسانى لأنها استخدمت بواسطة الانسان من أجل أهداف الانسان ، والفنون الحديثة المماثلة تحقق أهداف الانسان دون حدود ، لأنها صنعت ليستمتع بها أكثر عدد من الناس ، ولو أن كمية الاستهلاك نفسها ليست قياسا للجودة بالاضافة الى المصممين الصناعيين الذين يندفعون أحيـانا وراء جمهورهم نحو التجـديد واثارة اللون الباهر ، فكان على هؤلاء المصممين الصناعيين أحيانا أن يساهموا من الناحية الفنية فهم لا يزالون يبرزون العناصر الرئيسية للشكل الرقيق ، والملمس الناعم ، واللون الزاهى الجذاب ، فى أجزاء متعددة لتعطى تأثير مظهر مغـر ووقعا فيه ذوق • وقد لا تكون القوة الجمالية الكامنة للأشياء التى أنتجت صنـاعيا محددة بالانفعالات المادية الظاهرية • وأحد الأساليب التى نتفهم فيهـا أى نوع من الفن كما استعرضناه من قبل فى هذا الكتاب ، هو عن طريق تدريب ذكائنا • فمن هذا التمهيد الذهنى نرى الأشكال والفراغات والخطوط وغيرها وكأنها تتصل اتصـالا حسيا بعضها ببعض • وناحية الادراك هى استجابة أخرى ولو أن تحويلها الى لغـة الحياة اليومية ليس أمرا سهلا ، فهى مع ذلك أمر طبيعى • وحقيقة ، ففى الوقت الذى نستطيع فيه تحليل بعض الأشياء فى حدود علاقات هندسية قائمة بين أجزائهـا ، فانه يجب أساسا ادراك الأجزاء الأخـرى عن طريق الفطـرة • أى استيعاب عناصر تصميماتها لاشعوريا • ولهذا ، أو حتى قبل أن نعرف لماذا ننفعل تجاه عمل فنى ، قد نكون تأثرنا مستمتعين به •



شكل (١٤٦) كراسى صغيرة سهلة التخزين من انتاج جاكوبسن ، بتصريح من شركة ريتشارد مورجينتو .

شكل (١٤٧) كرسى بدون جوانب من خشب تشيبندال الماهوجنى مصنوع فى فيلادلفيا عام ١٧٦٠ . بتصريح من متحف بروكلين بنيويورك .

والانتاج عن طريق التصميم الصناعى على وجه التحديد ، هو نتيجة لتنظيمات تخطيطية ، فتستطيع الى هذا الحد أن تحرك خيالنا غير المنطلق كما يمكن أن يفعل ذلك الشيء الذى صمم للاستعمال الشخصى بدلا من الاستهلاك الجماعى . فهل هناك أى اختلاف أساسى من وجهة النظر هذه بين الكرسى الذى صممه جاكوبسون (شكل ١٤٦) والكرسى الذى صممه تشيبندال الأمريكى (شكل ١٤٧) ؟ فلسنا فى حاجة الى أن ندعى الغموض فى مثل هذا النوع من الفن الهندسى اللاتمثيلى ، أى الفن اللاموضوعى ، أكثر مما نفعل فى مثل هذا التعبير فى فن التصوير منذ كانت بعض الصور التجريدية سببا فى ايجاد نوع من الصلابة والحركة ، تثير بقوة وحماسة احساسا روحيا انفعاليا . فالانتاج الآلى لا يقر بذلك ، فالمصور والنحات يعمل كل منهما على ايجاد انفعالات فريدة فى نوعها للحالة الظاهرية أو العاطفية .

تحديد الزمن : ماهى وظيفة الآلة ؟ هى من ناحية الجوهر تضفى على الشيء الذى يستخدم فى الحياة اليومية ، وعلى الآلة التى تنتجه ، وحتى على الأجهزة التى تقوم بتوزيعه ، نوعا من الجاذبية فى الشكل واللون والملمس ، ومذاق العصر الذى نعيش فيه، وهى تعتبر شيئا راسخا مثل الأوانى الاغريقية التى تستخدم فى الشرب أو الاثاث الانجليزى ، أو الأمريكى ، للقرن الثالث عشر . فاذا ابتعدنا بتفكيرنا لحظة واحدة عن الكليشيهات الرومانتيكية الموجودة على الاناء الاغريقى (Grecian Urn) وهو عبارة عن اناء لوضع تراب المدفن (على حد قول كيتس (١) الشاعر الانجليزى) أو مشغولات من فن القرون الوسطى (على حد قول أوسكار وايلد (٢)) أو الأشياء الأخرى

(١) جون كيتس شاعر رومانسى انجليزى (١٧٩٥ ـ ١٨٢١) وهو يرى فى الخيال طريقا للمعرفة أقدر من الجدل والاستدلال ويركز فى شعره على تأمل الجمال واللذة الحسية .

(٢) أوسكار وايلد كاتب انجليزى (١٨٥٦ ـ ١٩٠٠) من دعاة الجمال واللذة الحسية .

(المراجع)

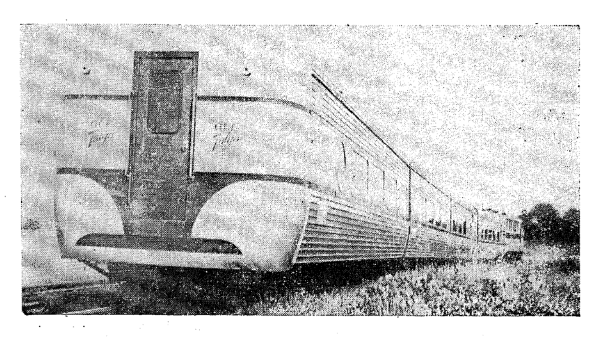
التى من اجلها حصلنا على تآلف رفيع ، نستطيع أن نتجه فى بساطة اتجاها جـديدا نحو فنون الماضى وحرفه ٠

وبكل تأكيـد ، فان معظم صانعى الخزف الاغريقى وصانعى الأثاث بانجلترا وصانعى المجوهرات بالقـرون الوسطى أو المصـورين القدامى ، لم ينظروا الى اعمالهم على أنها رسالة سماوية ، وأننا نهتم بالمحافظة عليها كابتكار فنى ٠ وما نقرأه على الأوانى الاغريقية فى الواقع هو ادراكنا الخاص أكثر مما هو ادراك الاغريق أنفسهم ٠ ومن الجائز ، حتى فى الأجيـال القادمة ، أن ينظروا الى بقايا حضـاراتنا ، من السيارات والطائرات وأجهزة الراديو المستهلكة بنفس الاحساس بالغرابة والشغف ٠

ان لمعظمنا الآن الرغبة فى قبول الواقع بأن انواعا خاصة من العمارة والتصوير عبارة عن انعكاسات لقوة حضارتنا الصناعية (مثل منزل سافوى ، التكوين الذى عمله موندريان والأعمـال الأخـرى المماثلة) ٠ نجـد أننـا سوف نضم الى هذا المجال بعض الفنون الصناعية اليدوية الحية ٠ الا أننـا عندما نتكلم عن الفنون الصنـاعية التى أدت أغراضـا عمليـة لا بأس بهـا وعن تاريخهـا المجيـد ، فمن المحتمـل أن نصطدم بالانفعال الذى حدث بين الفنان والصانع لعدة قرون طويلة ٠ وغالبا ما نفشل فى أن نرى الكوب المصنوع من الصلب ، والخـلاط الكهربى ، أو علبة التليفزيون ، والسيارات تعرض كثيرا من طبيعة عصرنا ، مثلها مثل ما كان مصنوعا فى العهد القديم من الزجاج الايطالى ، والأوانى الخزفية الاغريقية ، والصومعة الايطالية ، وكذا الكرسى **الروكوكو** (Rococo carrying-chair) ٠

وبنفس الدليل ، نجد أن لدينا وضعا عكسيا ـ فالناس الذين يتقبلون الأشياء الصناعية لأنها مفيدة ، ولأنها منتجات جميله ، قد يرفضون حتما قبول مايشابهها من الأعمال الفنية ، سواء أكانت داخل اطار أم على عمـود ، حيث كانت تحفظ فى الأماكن المقدسة قديما للفن ٠ ولهذا قد يعجبون بالتصميم العملى لمصنع أو أى بناء آخر نفعى ، أو يفضلون العلبة المعبأة المصنوعة بالمصنع الخاص بصناعة العلب ٠ أما فن التصوير مثل **التكوين** الذى رسمه موندريان أو اللوحة التى رسمها لكربوزييه (فهى فى الواقع تمثل الانتعاش الفنى الأصيل لعدد من المنتجات الآلية الحديثة) قد يرفضونها لأنهـا ليست فنـا ٠

ان ما أهمل هنا قد أدركه والتر جروبيوس عندما نادى « بالتكامل الأساسى فى جميع أنواع التصميم وعلاقتـه بالحيـاة » ٠٠ وانه لمـن دواعى السرور أن نقـرأ بأن ليوناردو وبعض أساتذة عصر النهضة كان فى استطاعتهم أن يقوموا بتصميم الكثير من الأثاث والأعلام والملابس ، حيث كان كل شىء فى الواقع يحتاج الى التصميم ، وحتى عنـد الايطـاليين كلمـة تسمى (disigno) ومعناها الرسم والتصميم ٠ ولكـن غالبا جدا ما نرى الفنان فى هذه الأيام يقوم بتصميم أماكن سكنية ضيقة الى حد يجعل من المستحيل التنقل فيها من مكان لآخر ، أى من قدسية الفنون الجميلة الى فنون صناعية ليست لها قدسية مطلقـا ٠

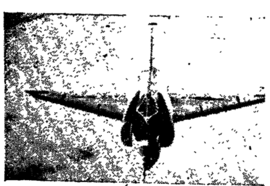


شكل (١٤٨) قطار « تالجو » المصنوع من الخامات الخفيفة (يزن حوالى نصف القطار العادى) من مصنوعات آ · س · ف · بنيويورك (صورة فوتوغرافية مصرح بها من مجلة التصميم الصناعى) ·

وسواء رغب أى انسان أم لا فى أن يتخذ خطوة عن طريق الملاحظة أو عن طريق التدريب الفنى ، فانه يصبح من الواضح جدا أن هذه الخطوة قد اتخذت من قبل بأسلوب ما ـ فتأثير الفنون الجميلة الحديثة فى الفنون الصناعية عبارة عن تسجيل، والواقع أن فنانين أمثال لكربوزييه يعرضون لنا الامكانيات التى يمكن بها ايجاد الموهبة الفنية فى مناطق مختلفة · وقد انتقل عدد من المصورين تدريجيا الى فن الاعلان وتصميم علبة التعبئة ، وكذا تصميم الأثاث وما يشابه ذلك من الأعمال الأخرى دون أن يجدوا أى صعوبة كفنانين · ومما لا شك فيه ، فقد كان لهم تأثير رائع فى تصميمات وسائل التعبئة ، « وألبومات » الأسطوانات ، وبعض الأشياء الأخرى التى قاموا بتصميمها ·

ايضاح الغرض الوظيفى : هناك عامل هام بالنسبة للتصميم الحديث هو الحاجة الى انتاج أشكال تكون معبرة فى حد ذاتها عن وظيفة العمل المصنوع : فالسيارة يجب أن تتخذ شكل السيارة وليس شكل عربة النقل · فالجمال ينبغى أن ينبع من هذا الترابط العملى بينه وبين الوظيفة بدلا من أن يظهر كأنه طبقة سطحية موجودة لتزيد من قوتها الشرائية · فقطار الديزل مثلا (شكل ١٤٨) ـ يختلف تماما فى المظهر عن القطارات القديمة ، حيث كان مظهرها غير سليم ومرتفعة نسبيا ولم تكن سوى مجرد مكنة مثبت بها عجلات · اما الديزل الحديث فهو يعطى الاحساس بالسرعة لشكله





شكل (١٤٩) طائرات نفاثة مقاتلة صناعة كونفير نموذج ى ف ـ ١٠٢ (يمين) ، نموذج ف ـ ١٠٢ أ (يسار) ، طائرة نفاثة ذات جسم مضغوط عند الوسط لتقلل من مقاومة الهواء أثناء السرعة فوق الصوتية • انتاج شركة جنرال دايناميك • (صورة فوتوغرافية مصرح بها من مجلة التصميم الصناعى) •

الانسيابى الطويل • وليس هذا الشكل مجرد العمل على تقليل الرياح فحسب (وذلك دليل على تطوير الغرض الوظيفى) الا أنها تجعل الشكل يتبع الغرض الذى صمم من أجله •

وينطبق نفس الشيء على تصميم الطائرة (شكل ١٤٩) وتصميم السفن والسيارات ، بل بنسبة محدودة أكثر • وقد نتفق على أن السيارات التى أنتجت على التوالى منذ أوائل عام ١٩٠٠ شكلها أحسن عما كانت عليه حيث كانت مجرد عربة متحركة • ولكن اذا كان لتطور شكل السيارة تأثير فى قوتها فهذا شيء يختلف منذ كان تصميم بعض السيارات الحديثة غير متكامل من الناحية العملية ، وأن عدم تنسيق موقف السيارات ، لدليل ــ بكل تأكيد ــ على أن تصميم السيارات له صلة بالمكان ولو أنه من الممكن أيضا الحكم على السيارات الانسيابية بالنسبة لسرعتها الا أن مقدار انسيابها ليس له صلة مباشرة بدرجة السرعة المطلوبة ماعدا سيارات السباق •

وقد تكون الحاجة الى مثل هذه الصلة بين الشكل والغرض الوظيفى مخيفة أحيانا مثلما نجد فى الدراجة الخاصة بالأطفال ، أو مفراة « مفرمة » اللحم أو المكوى الكهربية ، حيث انها عملت بشكل انسيابى ، ذلك أن الغرض الاستعمالى للشيء ليس له صلة بالشكل الجديد ذى الأسلوب الرقيق • ومن ناحية أخرى ولو أن الشكل الانسيابى فى حد ذاته لايكون موفقا بالنسبة لمفراة « مفرمة » اللحم ودراجة الطفل والمكوى الكهربية ، فالطريقة لايجاد حل للعناصر غير المترابطة ، تجعل العمل المصنوع أكثر تكاملا وأكثر سهولة عند الاستعمال ، كما تكسبه قدرة جديدة على العمل • ويعتبر تصميم المكوى مدروسا اذ يمكن ارتكازها على أحد طرفيها ، ولا ينطبق ذلك على دراجة الطفل ، أما مفراة « مفرمة » اللحم فهى سهلة التثبيت والتركيب •

وهناك سؤال صغير وهو أن مكان الفنان الصناعى فى مجتمعنا يقع آلى حد ما بين عالم الفن وبين عالم التجارة ، وفى مجالات مختلفة ، يقترب من ناحية أكثر من الأخرى• ومهما يكن تأثير المصمم الصناعى فى ادراكنا للفن ، فانه قد ساهم على أى حال فى أن يحقق للانسان بشكل ملموس حياة أفضل • كما ساعد على وجود الحقيقة الأكيدة بأن عصر الصناعة ليس فى حاجة الى أن يتبع الفساد الثقافى • وأن الانسان يمكنه الاستفادة بوسائل عديدة من التقدم الصناعى لعصرنا هذا •

الجزء الثالث
الشكل والمضمون

١٠
تخطيط الإنتاج الفني

الأدوات والعناصر وأسس التصميم

ولو أن بعض التأثيرات فى الفن قد تكون عرضية وناتجة من عـدم اكتشاف التراكيب والتنظيمات ، فقد لاحظنا مراراً أن العمل الفنى الضخم هو نتيجة للتخطيط الواعى • وتتم عملية التخطيط أو التصميم بدقة عن طريق الرسم « والكروكيات » الملونة وعمل النماذج (لاشغال النحت والعمـارة) وغيرها • وهذه التخطيطات أو التصميمات المتبعة هى فى الواقع نتيجة لاستخدام الأدوات أو استخدام لغة الفن لتكوين عناصر معينة يمكن تنفيذها طبقا للأسس الثابتة •

وتتكون مواد الفن من قيمة الخط **الفاتح والقاتم والظل والنور** وهى درجات ظلية **لونية** (chiaroscuro) ومن **اللون والملمس والشكل** ؛ وبترتيبها وتكوينها وتكاملها، تعطينا ما نسميه بالعناصر • وهذه العناصر عبارة عن **الأشكال المجسمة والفراغات** (solids & voids) **والمساحات الهندسية والمساحات القاتمة والفاتحة** ، وكذا **الفراغ**• وقد استخلصت هذه العناصر كلها طبقا لأسس التصميم •

وتتضمن هذه الأسس **السيطرة** أو **التحكم** (domination) **والتكامل والتوازن والترديد** ثم **النسبة** • وقد يكون تطبيقها تجاه التأثير الذى سبق ادراكه من أجل الأغراض الانفعالية والذهنية أو كلتيهما معا ، وتعمل على تجاوب التصميم وجودة العمل •

وتستخدم كل من الأعمال الفنية ، المواد الفنية أو لغة التصميم (وهى العناصر التشكيلية أو خصائص التشكيل) • وكذا الأسس النهائية السائدة أصلا فى نوعها الخاص • حتى فى ذروة أمثله النحت والتصوير المعاصر ، التى تحولت أخيرا الى التركيز على عملية الخلق نفسها بدلا من التركيز على العمل الفنى وقيمته البنائية ، فنجد على الأقل أن هناك تأثيرا لتكامل التعبير • وتبين كثير من الأعمال كلا من التكامل والايقاع مثل أعمال أرشيل جوركى (Arshile Gorky) أو أعمال ألفا (Alva) (شكل ١٢٦) كما يقترن بهما التوازن فى بعض الحالات •

ان ما نتحدث عنه اذن هو أنواع الشكل التى عن طريقها قد تم تخطيط القطعة الفنية تخطيطا واعيا ، هذه الأنواع التى تم ادراكها على مستوى ذهنى أو على مستوى

لا شعورى أكثر عن طريق الفطرة • ومن الجائز عادة تحويل عامل التصميم فى عمل معين الى اصطلاحات فكرية شائعة ، أو الى عبارات وصفية • وفى كل الحالات ، يجب علينا أن ندرك أنه عند وصف أو حصر أسس التصميم المستخدمة عن طريق الفنان لايجاد ذلك التأثير الذى سبق ادراكه ، نجد أننا مازلنا بعيدين عن كيفية ايضاح وجود ذلك التأثير • وهناك شىء واحد وهو أنه من المستحيل مهما كانت بلاغتنا ، أن نصف بالكلام تعقيد مختلف العناصر والأسس الموجودة فى أى عمل واحد • ومن ناحية أخرى، فالفنان يضفى على العمل موهبة ومهارة لم تنزل الى مستوى العبارات الاصطلاحية • ومانفعله عادة هو وصف تأثير عمل الفنان محددين الصفات المتعددة التى قد نلاحظها فى ذلك العمل •

وليس من الضرورى أن يكون كل من فن التصوير والنحت ناجحا اذا ما صور ما يمكن تنفيذه من امتزاج بعض عناصر التصميم • ومن الواضح أن التعبيرات الاصطلاحية لم تكن كافية دائما • وما نحتاج اليه من الفنان والمشاهد معا ، بصرف النظر عن موهبة كل منهما الفطرية بالنسبة الى الموضوع أو الخامة ، ماهى الا خبرة متواصلة بالأسس وامكانياتها التى لا حد لها ، تلك الخبرة التى تجعل من السهل تطبيق أو تفهم هذه العوامل ، ويكاد يكون هذا عملا لا شعوريا •

ويطبق معظم الفنانين المتكاملين الأسس حسيا دون التفكير فيما يقومون بعمله • وقد أصبحت نماذج التصميم مستوعبة تماما فى عقلية ومادية الفنان ، ولذلك فان يده تتجاوب أوتوماتيكيا مع المنطق اللاشعورى • ويتكون الرسم أو التكوين دون حاجة الى التمعن كما نفعل نحن هنا • بالضبط كاللحن الموسيقى يندفع الى فكرة موسيقية معينة رائعة مع نغم طبيعى منسجم • فالفنان يندفع الى خلق تكوين مكون من الخطوط والألوان والملمس وغيرها • ويفكر فى معانى التصميم كالموسيقار الذى يفكر فى معانى اللحن والانسجام •

وقيمة العمل الفنى بالنسبة لنا ، هو أكتشاف مادته الأساسية أولا ، ثم عناصره التشكيلية ، وأخيرا أسسه التى تساعد على ازدياد فهمنا لما نسميه بالوسيلة الابتكارية سواء أكانت شعورية أم لا شعورية • أما القيمة الثانية فهى تحتوى على لغة الاتصالات المعترف بها والتى لها علاقة بالفنون وبشعورنا نحوها • ويستطيع الشخص الذى تهمه قراءة شىء أساسى عن العمل الفنى الحافل بالتعبيرات الفنية المستخدمة أن يفهم نسبيا ماكان يحاول أن يفعله الفنان ويكون فى الوقت نفسه قادرا على رفع مستوى ادراكه وتقديره من وجهة النظر هذه •

ومعالجتنا الخاصة هنا لعوامل التصميم المتعددة هي بغرض التعريف فقط • وعلينا أن نتحفظ فى القول دائماً لأن كثيراً من التأثيرات التى تغرى المشاهد نجدها داخلة فى تصميم أى نوع من العمل وتأثيره فى المشاهد • وينبغى لنا أن نفهم أننا نحاول وضع أسس معينة ووسائل يمكن تطبيقها على جميع الفنون الصغيرة والكبيرة ، الجميلة منها والصناعية •

العناصر الأساسية أو مفردات التكوين

الخـــط : الخط هو احدى الوسائل البسيطة وهو فى نفس الوقت أكثر أهمية ومنفعة من بين المواد التى يستخدمها الفنان ، كما أنه أيضا من أكثر الأشياء تعقيدا ، اذ قد يكون شيئا دقيقا ، ومع ذلك فهو يقوم بالكثير من الأعمال ٠ وقد يكون محيطا لمساحة معينة أو شكلا أو أداة للتحديد ، ويقوم أيضا بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ ٠ وأحيانا يكون الخط وصفيا ، كما يساعد على ايجاد الاحساس بالصدق تجاه الطبيعة (مثلا الخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التى تعطينا الظلال) ، أو قد تكون خطوطاً رمزية مثل وظيفتها عندما يكون التعميم وسيلتها لتنقل الينا حقيقة شاملة بدلا من الحقيقة المعنية ٠ وطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة كما نتبعها ٠ فقد يكون اتجاه الخط مستقيماً أو منحنيا ، منفصلا أو ممتدا ٠

ويستطيع الخط أن يجعل العين منحرفة الى أعلى لتعطى الشـــعور بالبهجـــة والعظمـــة كمـــا فى لوحـــة دوميبه **الوثبـــة** (أنظـــر شـــكل ١٥٧) . وقـــد تدفـــع العين الى أسفل بميـــل أو اتجـــاه منحن لتعطى الشعور بالانقباض أو الحزن كما فى صورة **النبى جيرميا** من أعمال ميكل أنجلو (شكل ٢٥) ٠ ويعبر الخط الأفقى عن الهدوء والاسترخاء خصوصا فى صور المناظر الطبيعية مثل **القديس جـون فـوق باتموس** التى رسمها بوسان (شكل ١٠٦) أو فى التصميمات المعمارية مثـل معبـد البارثينون (شكل ٦٢ أ) أو المعبـد فى الفن المصرى القديم ٠ ويمكـن ملاحظـة تأثيـر الخطوط العمودية بـين الخطـوط المستقيمة التى لهـا دلالة قوية للحـركة عندما تتجه الأشكال الى أعلى كما فى ناطحات السحاب أو الكاتدرائية القوطية (شكل ٥٩ ، ٢٢) ٠ وقد يكون الخط الرأسى أيضا رمزا للعظمـة كمـا فى تمثال **الاله العظيم** من أعمال كاتدرائية أميين (شكل ٢٤) متجها الى أعلى بقوة واتزان ٠

ففى التصوير والنحت والعمارة يحدث الخط بطريقة محدودة ؛ فهو فى الواقع تحديد أساسى لشكل معين له أنواع متعددة ويستخدم الخط فقط بأسلوبه الشديد العنف فى الرسم أو الطباعة (أشكال ٤١ ، ١١٨ ، ١٢٤) ، وهنا تصبح وظيفة الخط السحرية واضحة فى خلق شىء ليس له وجود من قبل . ويغامر الرسام على صفحة الورقة البيضاء الجرداء واضعا عددا من العلامات فتصبح رموزا للشكل واشـارات للمسافات وتحديدا للمساحات ، فهو اذن خالق للمجسمات والفراغات ٠

ويشترك الخط فى التصوير والنحت والعمارة أيضا مع عوامل التصميم الأخرى ٠ فالحركة المحورية الأساسية التى نجدها فى لوحة **الوثبـة** مثلا يمكن وصفها كخط للحركة . الا أن التأثير الحقيقى للحركة ينتج عن وجود مساحات وأشكال وألوان فاتحة وقاتمة ، وكذلك تنتج من الحركة المحورية أو المائلة ٠ كما يمكن اضافة تأثير الملمس والمساحة الهندسية للون والشكل أيضا وغيرها الى الخط ٠

أما الخطوط المنحنية فهى دائما خطوط الحركة كما فى المناظر الطبيعيـــة مثل لوحة **عربة الدريس** من أعمال كونستابل ، أو لوحة **حكيم تحت شجرة صنوبر** (شكل

١٠٧ ، ٣٧) ، أو فى صور الأشخاص مثل لوحة **الربيع** من أعمال بوتتشيللى (شكل ٣٦) حيث يحمل الخط المنحنى العين برقة من أحد جوانب الصورة الى الجانب الآخر • ومن الأمثلة القوية جداً لاتجاه الخط المنحنى يمكن مشاهدته فى لوحة ميكل انجلو **خلق آدم** (شكل ٣٥) حيث نرى أن الخط المنحنى هو الطابع المتغلب على كل مساحة وكل عضلة وحركة • وعندما تتحول مثل هذه الخطوط تحولا سريعا نجد أن النتيجة هى مبالغة التأثير الأساسى للخط المنحنى • ولهذا قد نقارن الخطوط المنحنية الممتدة البطيئة الحركة فى أعمال بوتتشيللى بالمنحنيات الانفعالية المندفعة السريعة كما فى لوحة روبنــز **النــزول من الصــليب** (شــكل ١٧) • وبينمــا كــان بوتتشــيللى يحاول أن يعبــر عن عالم الحلم وعذوبتــه ، كان روبنــز يهتم بتعذيب المســيح والحــاجة الى التعبير عن هذا التعذيب فى أساليب اندفاعية سريعة •

ومع ذلك فالفنان لم يعد يعتمد كلية على الخط ؛ فكل يقوم بدوره بالنسبة لنوع القيمة واللون والتأثيرات النغمية والأشكال والمساحات الهندسيه • ويمكن توزيعها عن طريق الخط ، أو يمكن استقلالها عن الخط تماما مثل اللون والملمس •

والطريقة التى يرسم بها الخط ، وخصوصاً الخط المنحنى المرسوم فعلا نجـده يحدث تأثيرا انفعاليا معينا • وبصرف النظر عن التأثير العام للخط المنحنى الطويل الذى هو على شكل حرف S الموجـود بأعلى الصورة التى رسمها بوتتشيللى ، أو شكل X الحاد فى أعمال روبنز ، نجد أن الخط المرسوم فى صور بوتتشيللى له صلابة وتماسك يمكن وصفهما باللاواقعية فى الاحساس • ومن الأمثلة الأخرى : الخط الذى يحيط بالنحت البارز فى العصر الأشورى (أنظر شكل ١٨٠) وتمثل الطبيعة القاسية كأنها تعطى الاحساس بالعنف والشدة • ويعطينا الخط السميك المنحنى الشعور بالثراء والمتعة دائما كما فى أعمال روبنز (شكل ١٧) — أو حتى الاحساس بالدقة مثل لوحة **المحظية** التى رسمها آنجر (انظر شكل ٢١٩) •

وقد نقلت معظم الأمثلة التى لدينا عن الخط ووسائل تطبيقه من الفنون الخطية أو من أعمال التصوير ، ومع ذلك فقد يكون للتماثيل خط أساسى أو خط خارجى أساسى ، اما من ناحية الاحساس المطلق لما يحوط به ، وأما من ناحية دفعته الموجهة للحركة • وتبين لنا الزخارف الخارجية لمعبد البارثينون مثل **الاله المجنح** الأشورى (Winged Deity) أهمية الخط فى تقرير النتيجة النهائية الجمالية ؛ وقد استخدم الاغريق الخط المنحنى ، الا أنه خط ثابت ليعطى قوة توقير • ونجد فى تمثال **رامى القرص** (شكل٨٦) ذى الأبعاد الثلاثة المجسم ، أن اتجاه الحركة المسيطرة تماما عبارة عن خط يمتد عن طريق احدى الأذرع — عند الكتف ، ثم يستمر الى الذراع الأخرى والأرجل التى بأسفله ويخلق ذلك المنظر الجانبى للتمثال الامتداد الرائع الذى يرمز الى الحركة نفسها •

كما أن للمبانى أيضا خطوطا يتم تأكيدها منذ اللحظة التى تتكون فيها هــذه الخطوط فى ذهن المعمارى عن طريق تسجيلها فى الرسم الكروكى وفى شكلها النهائى ، وقد يكون الخط أحيانا منحنيا ، كما فى قاعدة مبنى فيلادلفيا لهيئة ادخار رأس المال

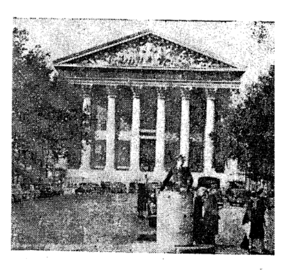
(شكل ٧٣) • أو يمثل الحركة المستمرة المتجهة الى أعلى للمبانى كمبنى وولورث (شكل ٥٩) . أو الخط المندفع الكروى ذى التأثير الرائع لمبنى أيا صوفيا (شكل ٦٨)•

الدرجات الفاتحة والقاتمة (كقيمة) : تبين معظم الأعمال الفنية درجات متعددة من الفاتح والقاتم • وتعرف هذه الدرجات بالقيم . وتتدرج من الأبيض الى الأسود . وتتكون من آلاف من الدرجات (الفاتحة) والدرجات (المتوسطة) والدرجات (القاتمة) وهى عبارة عن قيم وسيطة • وتعتبر هذه القيم بالنسبة للفنان ذات أهمية جمالية وعاطفية ونفسانية

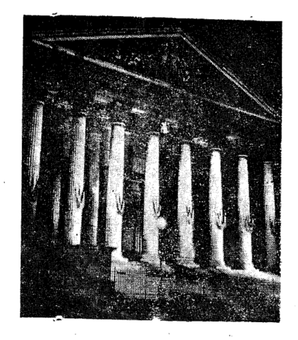
وأول ما يلاحظه الانسان فى فن التصوير (كالمتعة بعد أن ينتهى الانسان من القراءة وما تتضمنه هذه القراءة من معنى وغرض) هو توزيعهـا للدرجات الفاتحة والقاتمة وتستخدم بعض الصور درجات فاتحة وقاتمة أكثر قوة وثباتا . وبعضها يستخدم درجات ضئيلة جدا والبعض الآخر تكون الدرجات فيها وسطا بين الاثنين وتعطينا تأثيرا رماديا عاما • وتمثل لوحة رمبرانت **الرجل ذو الخوذة الذهبية** (شكل ١٠٤) الطريقة الأولى فى الدرجات . أما اللوحة التى رسمها ديورر **تقديس الماجى ، وحامل الكاس** التى رسمها مينوان (شكل ١٩٥ ، ٢٩) فهى تمثل الطريقة الثانية وهى عبارة عن أضواء ضئيلة خافتة . ثم صورة **الابحار الى جزيرة سيتيرا** من أعمال واتو (شكل ١٦٨) حيث تبين الطريقة الثانية وهى الدرجات المتوسطة • ويقوم الفنان بعمل تأثير له طابع الهدوء فى الاماكن التى يوزع فيها الدرجات الفاتحة كما فى لوحة واتو • وباستخدامه الدرجات المتباينة القوية جدا كما فى لوحة رمبرانت . نجد أن التأثير فى هذه الحالة تأثير انفعالى • وهناك وسائل عديدة أخرى للحصول على التعبير الانفعالى أكثر من هذه الدلالات القيمة التى نستعرضها . وعلينا ان نعتبر هذا العامل بصفة عامة كتوزيع للتأثير الانفعالى للصورة •

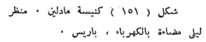
وتلعب القيمة دورا فى فن النحت والعمارة أيضا . حيث أنها أقل أهمية • ففى التصوير لا يتغير نوع الدرجات الفاتحة والقاتمة من وقت لآخر . فى حين أنها فى الفنون الأخرى ــ ومنها الفنون التطبيقية ــ تتغير القيم بتأثير الاضاءة الخارجية عليها • أما فى المبانى والتماثيل فنجد أن البروز والانكسارات والأجزاء البارزة تمتص الضوء بطريقة ما فى الصباح وطريقة أخرى بعد الظهر وطريقة فى فصل الصيف وطريقة ما فى فصل الشتاء معتمدة على موقع الشمس أو بعض العناصر المضيئة الأخرى • وقد صورت هذه القيم تصويرا رائعا عن طريق الأوضاع المختلفة للمبانى التى تم تصويرها فى الليل . وفى وضح النهار • وحتى مظهر ارتفاع أو شموخ البناء فانه يعطينا تأثيرا أكثر لنوع التباين مثل كنيسة نوتردام بباريس أو كنيسه مادلين (شكل ١٥٠) تحت الأضواء الكثيرة المنكسة عليها فى الليل . فاضفت عليها شكلا جميلا (شكل ١٥١) . وكأننا ننظر دائما الى المبنى ولم نره من قبل . وقد غمرنا بالكثافة العجيبة للدرجات الفاتحة والقـــاتمة •

وهناك تصوير آخر للتغييرات الممكنة فى القيمة نجده فى التمثال الذى نراه من الامام فيعطينا تأثيرا واضحا . ولكن عنـدما تتحرك آلة التصـوير حـول القطعة



شكل (١٥٠) كنيسة مادلين ، باريس ٠





شكل (١٥١) كنيسة مادلين ٠ منظر ليلى مضاءة بالكهرباء ، باريس ٠

بعدستها المضبوطة الثابتة لأخذ صور على جانب عظيم من الأهمية قد تكون النتيجة رائعة ومدهشة ٠ وسواء أكانت هذه الخدعة فى الاضاءة المقبولة من الناحية الجمالية موضع التساؤل الا أنها فى الواقع تعتبر عملا رائعا ، ومهما يكن هذا التساؤل فان هذه الاحتمالات تصبح أكثر افادة بعزلها عن الأعمال الأخرى وعن الأضواء الخاصة وغيرها ، والحقيقة هى أن العلاقات بين الاضاءة الفاتحة والقاتمة لم تتغير بسهولة ٠

كما أن هناك قيمة طبيعية أكثر تغيرا فى العمارة والنحت عن طريق الظلال التى تحدث عادة أثناء النهار وتؤثر فى مظهر البناء فيمكن وضع هذه القيمة موضع الاعتبار عند التخطيط ، كما يمكن الكشف عنها من نموذج البناء الخاضع لتغيير الاضاءة ٠ ففى النحت ــ وخصوصا النحت البارز ــ هناك صلة وثيقة بين رؤية التمثال وبين الظلال التى يتلقاها ، فالتمثال الشديد البروز يلقى ظلا قويا ، أما النحت القليل البروز فيلقى ظلا أقل ــ وفى الأطار « الافريز » الزخرفى الموجود بمعبد البارثينون (شكل ٨٩) نجد أن البروز المنخفض الموجود على الحائط خلف الأعمدة يلقى ظلالا ضعيفة تجعل الأشكال تبرز الى الخارج بوضوح بالنسبة لذلك المكان الخفى ٠ اما الأماكن التى تكون فيها الأشكال بارزة جدا ، كما يوجد فى الشكل الرمزى خارج معبد البارثينون ، فانه يبين لنا الصراع بين الاله سنتور والاله لابيس (Centaurs and Lapiths) حيث كان من الممكن ترتيبهما بعيدا بعضهما عن البعض وذلك لتجنب

وجود ظلال قوية على كل منهما ، وبالتالى تجعل الأشكال قاتمة • ويوجد بكل فراغ يعلو العمود تمثالان منفصلان أحدهما عن الآخر ، الا أن الظلال الضعيفة الموجودة على الاطار «الافريز» تجعل التماثيل تتماشى مع بعضها دون أن تؤثر فى الخطوط الخارجية • ويهمنا السبب ، فانه يتحتم على المثال أن يدرس المكان المناسب الذى من أجله وضع تصميمه •

تباين الدرجات اللونية القاتمة والفاتحة (الكياروسكورو) : وهى مادة وصفية أساسية للمصور والفنان المشتغل بالطباعة والتصوير والرسم وقد تتمثل فى أعمال تصوير عصر النهضة المبكر مثل صورة مازاتشيو **الطرد من الفردوس** (شكل ١٩٣) ، حيث يأتى الضوء من الجهة اليمنى للصورة منعكسا على كل من جانبى الشكل ومتجها تدريجيا نحو الظل • والكياروسكورو عبارة عن اصطلاح فنى يطابق الواقع ، وهو فضلا عن ذلك يتفق تماما مع أى نظام فنى له أهمية فى تصوير الواقع • وعموما فهو معروف بالطبقات اللونية الفاتحة والقاتمة (chiaroscuro) (المأخوذة من كلمة (chiaro) الايطالية ومعناها الضوء ، و (oscuro) ومعناها الظلام أو الظل) •

اللون : اللون من عناصر أسس التصميم الأخرى ، ويوصف عادة بتدرج اللون (hue) والقيمة (value) وقوة اللون (intensity) وينسب التدرج الى اللون مثل الأحمر والأزرق والبرتقالى وغيرها • أما القيمة كما رأيناها فهى تنسب الى درجة الفاتح والقاتم ، وهى خاصية لها صلة باللون • فنتكلم عن الأحمر الفاتح ، والأزرق الفاتح ، والبرتقالى الفاتح ، والأحمر القاتم ، والأزرق القاتم أو الأحمر المتوسط ، والأزرق المتوسط ، وهكذا • وتسمى قوة اللون أيضا (chroma) ومعناها درجة الضوء أو (saturation) ومعناها التشبع الضوئى وينسب الى درجة وضوح الضوء • فمثلا لو أخذنا نوعين من اللون الأخضر ، يتساويان فى قيمة الدرجة القاتمة ، فالأول قد يكون فاتحا أو ساطعا ، أما الثانى فقد يكون لونه أخضر معتما • ومن الأمثلة الممتازة مسحوق الأزرق ، وهو عبارة عن تكوين معتم من اللون الأزرق العادى مثلما يتكون اللون الوردى القديم من الأحمر المعتم • وهكذا ، فالحديث عن أى لون بدقة يحتم علينا أن نشير الى تدرجه (مثل الأحمر والأزرق والبرتقالى) وعن قيمته (مثل الفاتح والقاتم أو ما بينهما) • ثم قوة اللون (زاهيا أو معتما) •

ويمكن وصف أو تحديد الألوان بالباردة أو الدافئة ، فالألوان الخضراء والزرقاء باردة (كما فى الحشيش والأشجار والسماء) واللون الأحمر والأصفر والبرتقالى الوان دافئة (كما فى النار والشمس) • وتعطى الألوان الدافئة عند وضعها على القماش أو على أى سطح آخر تأثيرا بالقرب ، وتعرف بالألوان الأمامية أو القريبة (advancing colours) وبالعكس تعطى الألوان الباردة التأثير بتباعدها ، وتعرف بالألوان الخلفية أو المبعدة (retreating colours) وسوف تبين تجربة بسيطة بوضع مساحات معينة من اللون الأحمر والأخضر والأزرق بعضها بجانب بعض ، كيف أن المساحة الحمراء تظهر أقرب الألوان للمشاهد ، أما المساحة الخضراء فتظهر بعيدة ، وتظهر

المساحة الزرقاء أبعد • ويمكن ايضاح أهمية هذه الخاصية فى أعمال التصوير مثل صورة **مقهى ليلى** لفان جوخ (شكل ٣٩) حيث أمكن التحكم جزئيا فى علاقات المساحة ، والحقيقة هى أن بعض المساحات من اللون الأحمر الأمامى وبعضها من اللون الأخضر الخلفى •

واللون له أهمية بالنسبة للفنان أكثر من أى شيء آخر • فقد نتأثر بنوعه الانفعالى ، كما فى صورة فان جوخ **مقهى ليلى** ، حيث قد تأكد فيها الاحساس بالازدراء عن طريق مجموعة الألوان الباهتة المتضاربة من الأحمر والأخضر • أما استعمال الرماديات المعتمة والألوان الخضراء المعتمة فى صورة الجريكو **منظر لتوليدو** (شكل ٣٨) فاننا نشـــعر بالتوقع والعصبية • وبنفس الطريقة تبعث بعض الألوان كالأصفر على المرح والانتعاش ، وبعضها مريح كالأزرق ، ولا يزال بعضها مثيرا للغاية كاللون الأحمر • وعند اختيار المصور لألوان شائعة لاستخدامها فى أعماله نجد أنه يهدف الى خلق درجة انفعالية لهـــذه الألوان •

وقد يكون للون قيمة رمزية كما شوهد من قبل فى صورة بكمان **الرحيل** (شكل ٤٠) ، حيث يظهر فيها اللون الأزرق الفاتح فى المساحة الخلفية لمنتصف الصورة كشيء بارز يأتى من الحشوات الجانبية القاتمة ، ثم تتجه بعيدا (كلون بارز) الى الفضاء وهو الاتجاه الى المستقبل • وقد استخدم اللون الأزرق كرمز اللانهائية كما فى المساحة الخلفية لصورة فان جوخ • لقد تحدث الزمن وجوجان مرة أخرى عن التأثيرات الرمزية والمعانى التى قصد بها تماما كما فعل فان جوخ • اذن فعلينا أن نتذكر دائما أنه بالرغم من أن الأمثلة التى وقع عليها اختيارنا تعتبر واضحة لكل انسان ، فغالبا ما يكون لقيمة اللون الرمزية تذوق شخصى أكثر ، وسوف تتطلب منا تحليلا واحساسا أكثر •

ويستخدم اللون كذلك فى ايجاد تأثيرات الفراغ • وتمكن الخواص الأمامية والخلفية للألوان المتعددة المصور من اعطاء حركة لجزء معين على اللوحة واعطاء حركة خلفية لأجزاء أخرى • أما فى عملية خلق الشكل والتكوين ، فنرى أن بعض المصورين مثل ســـيزان يشكل كتلة أسطوانية أو أى كتلة أخرى مستعينا بمميزات الألوان مثل اللون الأصفر الذى يتجه الى الأمام ، واللون الأزرق الذى يتجه الى الخلف •

وقد يوجد اللون على درجة من القيمة الزخرفية ــ ولو أن هذه الخاصية تحدث مرتبطة بصفات أخرى متعددة عندما يريد الفنان الحصول على النتيجة المطلوبة • ونجد فى صورة **البحار الشاب** لماتيس (شكل ٢٢٥) أن سحر التدرجات اللونية المتعددة واضح تماما ، الا أن النتيجة النهائية كانت عن مساعدة العناصر الخطية والعوامل الأخـــرى •

وما هو أهم من هذا بكثير بالنسبة للون ، أو بالنسبة لأى مادة من مواد التصميم الأخرى هو طريقة استعمالها ، وطريقة ترتيب أو تنسيق الألوان وعلاقاتها التى تتأثر فيما بينهما ، كما فى أعمال ماتيس وجورجيونى (شكل ١٧٥) وأعمال فان جوخ • ففى أعمال ماتيس نجد أن العلاقة تعطينا الانفعال الزخرفى والانفعال المرئى ، وفى أعمال

جورجيونى تعطينا الدفء الحسى ؛ أما فى أعمال فان جوخ فتعطينا الاحساس بعالم المتاعب المحزنة • وقد تكون الصورة مكونة من لون واحد غالب عليها مثل صورة **الغلام الأزرق** التى رسمها جينزبورو أو قد تكون عبارة عن مجموعة من الألوان المتدرجة المختلفة •

وينبغى القول بأن اللون يستخدم فى ميادين أخرى بخلاف استخدامه فى أعمال التصوير ، ففى العمارة والنحت نجد أن طبيعة اللون الأصلية موجودة فى الخامة نفسها مثل قالب الطوب الأحمر ، والزجاج الأخضر ، والرخام الأبيض ، والأخشاب ذات اللون الأحمر أو الأسود والبنى • ويمكن اضافة اللون الى سطح البناء أو التمثال مثل التمثال المغطى بألوان الطينة (terra cotta) حيث تم تركيب الوانها قبل عملية الحرق ، كما فى حشوة ديللا روبيا (شكل ٩٢) • ويمكن استخدام اللون فى أعمال البناء كعمل الكرانيش المستقيمة الخارجية كما فى منزل ليفر بنيويورك (شكل ٧٨) ومبنى شاطىء البحيرة بشيكاجو • ولهذه التأثيرات اللونية فى النحت والعمارة دلالتها الخاصة كما يفعل اللون فى الحلى وفى المنسوجات أو فى أى نوع من أنواع الصناعات الصغيرة •

الملمس : الملمس أو تأثير السطح هو نوع آخر تشترك فيه جميع الفنون وينتج من طبيعة التكوين الخاص لكل مادة • وقد نشعر فى الواقع بهذا النوع من (الملمس) عن طريق أصابعنا فى النحت والبناء وبعض الفنون الصناعية الصغيرة • وقد تنتقل انفعالاتها الينا عن طريق العين ؛ فلكل من أعمال التصوير والطباعة والرسومات نوع سطحى مختلف مرئى طبقا لخشونة القماش أو نعومة الورق المشمع (parchment) وغيرها •

وبينما تظهر الصورة ناعمة (مثل صورة فيرمير شكل ٣٢) ، أو خشنة (مثل صورة فان جوخ شكل ٣٩) ، فان الأنواع الأخرى من الفن مثل العمارة والنحت أو القماش تظهر ناعمة أو خشنة بل هى فى الحقيقة ذات سطح ناعم أو خشن • وبالاضافة الى أن الملمس الناتج من الاتصال المادى المباشر نجد أن السطح الناتج له أهمية خاصة تتبع اللون والخط وبعض العناصر الأخرى •

والحقيقة أن أنواعا معينة من الملمس سوف تؤثر فى اللون كما ستؤثر فى اللونين الفاتح والقاتم • فالملمس الناعم يتجنب الظلال ، فى حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال •

وينبغى أن يتفق الملمس مع الشكل أو التكوين الأساسى للشىء الذى وضع له ، كما فى الآلة الكاتبة الحديثة (شكل ١٤٣) ، أو الأشياء الأخرى المصممة تصميما صناعيا حيث يفرض الغرض الوظيفى استخدام ملمس ناعم مع لون واحد بسيط • ومرة أخرى — كما فى أدوات التصميم الأخرى وهى على جانب كبير من الأهمية — ينبغى ترتيب الملمس ترتيبا منتظما كجزء من التأثير الموحد •

وأعمال التصوير التى لها ملمس على درجة عظيمة تشمل صورة **جورج جيتس الشخصية** لهولباين (أنظر شكل ١٩٧) وصورة **الفتاة وابريق الماء** لفيرمير (شكل

٣٢) **والمحظية** لآنجر (شكل ٢١٩) فيغلب عليها جميعا السطح الناعم ، مثل ملمس المينا تقريبا • ويختلف تأثير الملمس فى صورة بيسارو **فلاحون يستريحون** (شكل ١١) وصورة **مقهى ليلى** لفان جوخ (شكل ٣٩) ، ذات الملمس الخشن ؛ ففى صورة بيسارو تعطينا انفعالا خاطفا ، أما فى صورة فان جوخ ، فتعطينا توترا عصبيا • وفى مجموعة الصور الأولى خصوصا فى صور هولباين وفيرمير ، كان الغرض من وجود الملمس هو أن تعطى الاحساس المادى الحقيقى للخامات المستعملة • ونعومة الخشب اللامعة والمينا أو الزجاج ، وفى صورة آنجر نجد أن الملمس الناعم يعمل على تجميل بشرة المرأة • ويستخدم بيسارو و فان جوخ الملمس بأساليب مختلفة ، أولا لاعطاء الاحساس بالحركة ، وثانيا الاحساس بالعنف •

الشكل : ولو اننا نتكلم دائما عن الشكل كاحدى المواد أو الأجزاء الأساسية للتصميم ، فاننا سنرى أن جميع الأشكال سواء أكانت ذات بعدين أم ثلاثة أبعاد ، أو سواء كانت واضحة أم غير واضحة ، فهى فى الواقع نتيجة للتفاعل المزدوج بين المواد التى سبق ذكرها : وهى الخط والدرجات الفاتحة والقاتمة والظل والنور واللون والملمس • وقد نعتبر الشكل في هذه الحالة بالنسبة للاحساس الوصفى البسيط كشكل له صلة بالشكل الموجود ويمكن اعتباره أيضا على أنه أكثر النظم تعقيدا تلك التى تشمل التصميم بصفة عامة ، وهو « شكل » الصورة أو التمثال أو البناء •

وقد توصلنا الآن الى النقطة التى قد نختبر عندها العوامل ذات المرتبة الثانية ، وهو ما سبق أن سميناه بعناصر الأداة للعمل الفنى • وقد سجلت هذه العناصر حرفيا على أنها عناصر الجسم والفراغ (solids and voids) ثم المساحات الهندسية والمساحات الفاتحة والقاتمة والفراغات • وقد نضيف الى هذه العناصر عنصر الجسم أو الحجم •

العناصـــر

الحجم او الشكل : هو مايوجد فى كل فن ليمكن المشاهد من ادراك أبعاد الطول والعرض والسمك ، كما هى منطبقة على الشكل • والشعور السائد فى هذه الأشياء الصلبة مثل المبانى وأشكال النحت ، أو فى بعض أنواع الفن الصناعى هو بأنها تحتل جزءاً معيناً من الفراغ المحيط ، ولها كتلة خاصة تعطينا نوع الحجم الذى تشغله • وقد نمشى حول التمثال أو ندخل داخل المبنى ، أو نلمس بأيدينا قطعة من الانتاج الصناعى، فنجد أن لدينا ادراكا مباشراً لكل منها بالنسبة لصلابتها وقوة ملمسها والحجم الذى تشغله • ففى أعمال التصوير والفنون الأخرى المسطحة ذات البعدين يجب علينا أن نبتكر أو ننمى هذا الاحساس بالحجم عن طريق تنسيق خطوط تتجه فى الاتجاه المرسوم ، وعن طريق ملمس مرتب ترتيبا واضحا • وكذا عن طريق الألوان التى تتجه الى الأمام والى الخلف ، وعن طريق الأضواء والظلال •

ويمكن معرفة الأحجام أو السعة نظريا عن طريق الخطوط المحيطة التى تعطى لكل تكوين شكله ، كما في الإناء الخزفي الصيني (شكل ١٢٧) أو الاناء الاغريقي (شكل

٤٩) كما يمكن معرفته عن طريق أنواع تباين الدرجات اللونية الفاتحة والقاتمة للشيء وذلك بالظلال المنعكسة عليها ؛ ويعطينا هذا العامل أيضا الاحساس بالترابط · أما الوسيلة الثالثة ــ ولو أنها بسيطة وتساعد على الادراك والتفهم ــ فهى كذلك التأثير الممكن لرؤية الانفعالات الخاصة بالناس الآخرين عندما يقومون بلمس أو رفع أو كسر شيء صلب ·

وتتضمن العلاقة بين الأشكال الصلبة والأخرى التى من نوعها أحد أجزاء التصميم الحيوية · فمبنى آر · سى · اى (شكل ٥٨) عبارة عن ترتيبات محسوسة من أحجام ثابته من الحجارة تتجه الاتجاه العلوى الى قمة البناء ، ولمعبد البارثينون (شكل ٦٢ أ) مجموعة مرتبطة ذات أيقاع من الأشكال الأسطوانية والمستطيلة والهرمية (كالأعمدة وغيرها) · وقد صمم تمثال **الآله الأعظم** بكتلة على شكل متوازى مستطيلات ليتناسب مع حجم العمود المثبت عليه (شكل ٢٤) ، وكذا التماثيل الطويلة الشكل على واجهة كاتدرائية شارتر (شكل ٢٢) فهى تحقق الهدف الفنى وكأن حجمها قد تغير ليتناسب مع الأعمدة التى ثبتت عليها ·

الأجسام والفراغات : وباستخدام مختلف الفنون للاجسام والفراغات نجد أنها لا تتعامل مع امتزاج بين مجموعة الأحجام وحدها كما فى مبنى آر · سى · اى بل أيضا مع الأحجام التى تتبادل الوضع مع المساحات الفارغة · وقد نرى هذا المزيج فى مبنى هيئة ادخار رأس المال بفيلادلفيا (شكل ٧٣) ، حيث يتصل الجزء العلوى للبناء المستطيل اتصالا وثيقا بذلك الجزء الخاص بالمصعد الكهربى الملاصق له تاركا مساحة غير مشغولة بنسب أمكن مراعاتها وعولجت بدقة عند وضع التصميم النهائى · وقد نلقى نظرة على تصميم مبنى مركز روكفلر بنيويورك كأنها أحجام مستطيلة متتالية منسقة ممتعة للنظر مع ذلك الفاصل الموجود بينهما · ويقدم لنا منزل ليفر (شكل ٧٨) الذى يتكون من بناء ضخم نحيل ووضع فى فناء فسيح ، فاصلا جزئيا بين كتلتى المبنى ·

وبالنسبة للنحت الحديث ، نجد أن استبعاد جزء من الحجم بحرص شديد بغرض التأكيد والبساطة والشعور الفطرى ، وبعض الأطراف الأخرى الممكنة قد تخلق فى العمل طابعا جديدا كلية · ففى أعمال هنرى مور و جاك ليبشيتز و تيودور روزاك (شكل ٨٢) تنتقل العين من حجم الى آخر ، حيث يحاول الفنان في العمل على ايجاد فجوة أو فراغ فى الشكل لتحقيق تأثير مرئى · وقد يكون تأثير هذه الروابط المتداخلة بين الأشكال الصلبة والأشكال المجوفة كالتأثير الموجود بين الأشكال المشغولة بمفردها ·

وتقدم الفنون المسطحة ذات البعدين ترجمة لهذه الظاهرة وفيها يكون اعتمادها أقل بالنسبة للنحت لازالة الأحجام أو أجزاء منها عند أماكن معينة ، ولو أن هذه الازالة قد تحدث خصوصا فى الشكل الحر أو الأحجام التى أوجدها بعض الفنانين المعاصرين مثل ميرو وكلى وهذه الفنون لها علاقة أساسا بترتيب الأشكال المصورة أو غير المصورة فى التصميم لتعطى تباينا غرضيا للأشكال المجوفة والمشغولة · وسوف توضح الزخرفة الموجودة على الآنية الاغريقية (شكل ٤٩) هذه النقطة ، كما ستوضح الصورة الشرقية التى سبق الحديث عنها (شكل ٣٧) ·

المساحات الهندسية : تعتبر المساحات الهندسية ، أو عمليات التوزيع فى الصورة أحد أجزاء التصميم الهامة لهذه المرحلة الثانية من الخبرة والتنظيم • وهذه المساحات عادة مسطحة ، أى ذات بعدين طولا وعرضا ، وغالبا ما تكون مربعة أو مستطيلة أو دائرية أو مثلثة أو بيضاوية أوشكلا حرا • والمهم فى هذه النقطة بالذات ، هو أن المساحات التى تتكون من الخط واللون والتأثيرات الفاتحة والقاتمة • وأبعد من ذلك فان مساحات (أو توزيع) أى شكل ما سوف يكون بمثابة قاعدة للتكوين تشغل على أشكال هندسية متعددة فى تفاعل يعتبر أحد المعانى الرئيسية فى خلق نوع التصميم • وتعتبر الامكانيات التى يمكن بها تفهم الخطة الأساسية للفنان بالنسبة لتكوين بسيط من المساحات الهندسية ، أو بالنسبة لمساحة هندسية واحدة ، فى الواقع عاملا مساعدا جبارا فى فهم فكرة التخطيط بأكمله •

ويجب أن نتذكر دائما الحقيقة من أن هذه المساحات مطلقة تماما ، وقد تكون مثل هذه التوزيعات مثلثا أو مساحة متوازية ، أو شكلا متشعبا ، أو دائرة ، أو الشكل الذى على حرف "S" وحرف "L" كأسس لتوجيه عين المشاهد من جزء من التكوين الى جزء آخر ، تمهيدا لفهم أكثر عمقا • وقد سمى هذا التخطيط المطلق « بذات البعدين » فقط ، وهو فى هذا الصدد امتداد لطبيعة الفنون التشكيلية التى هى على وجه التحديد « ذات أبعاد ثلاثة » • ومع ذلك فنستطيع الكلام عن التوزيع الثلاثى فى صورة **عذراء الصخور** من عمل ليوناردو (أنظر شكل ١٥٤) والمساحات المتوازية التى توضحها صورة رفائيل المسماة **بعذراء الفجر** (شكل ١٦) ، وصورة روبنز **النزول من الصليب** التى على شكل "X" (شكل ١٧) والشكل المتشعب أو الاشعاعى فى صورة **الفتاة وابريق الماء** لفيرمير (شكل ٣٢) والتوزيع القياسى فى صورة **تقديس الحمل** لفان ايك (شكل ١٠٣) • والقصد من استخدماتنا لهذه المواصفات الهندسية البسيطة للأعمال فى مساحة رأسية ، نجد أن تخطيط هذه المواصفات يتبع نظام الخط والدرجات الفاتحة والقاتمة أو اللون الذى يجعل مثل هذا النموذج مرتبا •

ومن الطبيعى أن تشير كل هذه الأعمال عن طريق استعمال خصائص أخرى مثل الفراغ (ويشمل المنظور) ثم الأجسام والفراغات ، الى البعد الثالث كذلك • وتعرض صورة **النزول من الصليب** مثلا مساحتها التى على شكل "X" فى حدود التباين القوى بين الفاتح والقاتم والتجريد الفعلى لأطراف وأجسام الأشخاص ، الا أن كل شكل أو كتلة فى هذه الصورة موجودة وجودا ذاتيا مساهمة فى اظهار ما فى العمل من بعد ثالث كما يفعل عنصرا الفاتح والقاتم • ولو أن الحركة المحورية هنا يبقى معظمها فى مساحة أخرى • فقد توجد أشكال هندسية أخرى تنتقل بسهولة من مساحة الى أخرى • مثال ذلك **عذراء الصخور** من أعمال ليوناردو ، حيث نجد أن المساحة المثلثة الأساسية عند الفحص الدقيق عبارة عن شكل هرمى ، وهذا هو الشكل الهندسى ذو الأبعاد الثلاثة (المجسمة) • ويعطينا الاشعاع الطبيعى فى صورة **الفتاة وابريق الماء** وكأنه مساحة مسطحة • ولكن عندما نرى تداخل الأشكال بعضها فى بعض وتوزيع الاضاءة الفاتحة والقاتمة فى الصورة كلها أى من الأمام الى الخلف ، ومن جانب الصورة الى الجانب الآخر ، نجد أنها تظهر ذات تأثير مجسم • أما

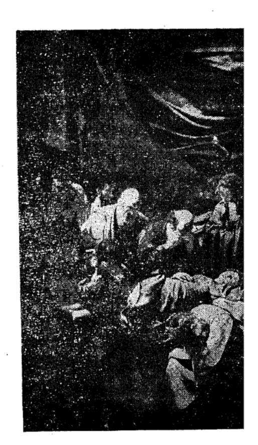
صورة **عذراء الفجر** التى رسمها رفائيل فتظهر فيها ظاهرة التغيير فى حد ذاتها من الاحساس المرئى المسطح الى الاحساس المرئى المجسم ذى الأبعاد الثلاثة . وذلك للتوازى الذى يعبر عنه امتداد احدى أرجل العذراء وخط الأكتاف والأذرع اليمنى , حيث تنتقل من المساحة الأمامية للصورة الى المساحة الخلفية . وهى هنا كما لو كان توزيع المساحة مبعثرا فى الأركان الموجودة فى فراغ الصورة ٠ وتحدث مثل هذه الظاهرة غالبا فى تصوير مركب مقبل فى صورة ما ٠

وليس من الضرورى بالنسبة لهذه الفنون ذات الأبعاد الثلاثة أن نميز بين التأثير الأول وبين أى تأثير آخر قد يحدث بعده . ومع ذلك فمن الجائز أيضا لهذه الفنون بالنسبة لنا أن ندرك ما بها من التوزيعات الهندسية ٠ وتعتبر الحركة الدائرية الموجودة فى تمثال **رامى القرص** لمايرون (شكل ٨٦) مثلا بسيطا . وفيها نجد حركة القوس قد انتقلت من القرص عن طريق الذراع اليمنى والكتف والذراع اليسرى ثم الى الأرجل ٠ وكذلك انتزاع بعض الأجزاء من المبنى بالنسبة للعمارة قد يعطينا توزيعا هندسيا أساسيه (مثل عقد تيتوس ١٦٤) أو الشكل المستطيل (مثل قصر فارنيزى شكل ١٥٥) , الا أن قيمة التجسيم وقيمة الفراغ الداخلى لمعظم المبانى تعتبران قويتين جدا مما جعل هذا الاتجاه قليل الاهتمام نسبيا , الا اذا كان الغرض منه تحليل تكوين الواجهة , كما حدث فى الاعتبارات الأولية لكنيسة باتسى (شكل ٣٠) ٠

المساحات الفاتحة والقاتمة : وكما هو أيضا على مستوى عناصر التشكيل وخصائص للتصميم فاننا قد نهتم بتأثير الفاتح والقاتم , ليس بالنسبة للقيمة كما سبق وصفها , ولكن بالنسبة لاستعمالها التكوينى فى العمل كله ٠ مثال ذلك صورة **القديس جون فوق باتموس** (شكل ١٠٦) , فقد أمكن الحصول على التأثير العام عن طريق انتقال كتل المناطق الفاتحة والقاتمة المتبادله من مكان الى آخر , حيث ينتقل بصرنا من المساحة الأمامية للصورة الى الوسط , ثم الى المساحة الخلفية للصورة ببطء الا أنها ذات قوة وتأكيد , حيث يعطى ذلك التأثير قوة معينة للتكوين ٠ وتبين لنا صورة **موت العذراء** لكارافاجيو (شكل ١٥١ أ) اتجاه المساحات الفاتحة الحقيقية من شخص الى آخر فى الصورة فتنقله كما لو كانت تعلو المساحات القاتمة المتداخلة لتجعلنا نجول ببصرنا مع ما يهدف اليه الفنان ٠

ومثل هذه الأمثلة موجود فى فن النحت مثل **نشوة القديسة تيريزا** (شكل ٩٨) حيث يعطينا السطح كله الشعور بالحركة والتكامل عن طريق المهارة اليدوية فى تغيير المساحات الفاتحة والقاتمة التى أوجدها الفنان , وذلك بالحفر أسفل ثنيات القماش من بداية التمثال حتى نهايته , وقد وجد نفس التأثير فى أعمال النحت القوطى الأخيرة بأوروبا ثنيات على قماش , ومنفذة على الخشب أو الحجارة ٠

وتبين العمارة تأثير هذه الخاصية , وبالتالى كما فى عدد من الأمثلة القوطية أو الباروك , وكذا الكاتدرائية مثل كاتدرائية باريس و شارتر (شكل ٢٣) ورايمز وأميين بما فيها من المساحات ذات الزخارف المفرغة تحدث طبيعيا ظلالا كثيرة تتلألأ داخل المبنى كله , وتعمل على زيادة الاحساس بالحركة اللانهائية ٠ ويبين لنا البناء ذو



شكل (١٥١ أ) كارافاجيو : **موت العذراء** .
متحف اللوفر ، باريس .

الطراز الباروك مثل كنيسة القديس كارلو ذات الأربع النافورات (شكل ٢١٤) حركة سطحية أكثر اندماجا الا أنها ذات تأثير موجود من الدرجات الفاتحة والقاتمة يعطى للمبنى الاحساس الغريب بعدم الارتياح وكذا الاحساس بأسلوبها الانفعالى .

الفراغ : الفراغ كصفة من صفات التصميم وقد نعتبره العنصر الوحيد الذى له أهمية كبرى ، حيث انه الوسيلة الرئيسية للفنون لعملية الخلق والمحاكاة أو تحديد الفراغ (كما فى النحت والتصوير والعمارة بالتوالى) . وكل الفنون لها صلة بالفراغ كخاصة قائمة بذاتها .

فبالنسبة للتصوير ، يساعد الفراغ على خلق نوع من الواقع الفنى أو المنطق كما يعمل على ايجاد الواقع المنعكس من عالم الحقيقة . ويوجد الفراغ أيضا كمعنى لتوحيد الصورة وتكوين ترابطها . ومهما يكن الغرض منه فقد يمكن التعبير به فى أساليب مختلفة . والطريقة الوحيدة المبسطة هى عن طريقة تدخل الأشكال ، كما فى أعمال الفسيفساء البيزنطية (رافينا شكل ١٣١) أو فى أعمال التصوير الهندسية التجريدية كما فى التكوين الذى رسمه موندريان (شكل ٣٣) فنجد فى كل من

المثالين الاتجاهات أو مواقع الفراغ تشير الى وجود فراغ متكامل ، وذلك بترابط الأشكال الخارجية والداخلية . وقد ينتج تأثير الفراغ عن طريق تداخل وشفافية الأشكال . ومثال ذلك أعمال بيكاسو (شكل ٢٢٤) فى الطراز التكعيبى الذى يبين مجموعة من الأشكال لم تتداخل بعضها فى بعض فحسب ، بل تبين مجموعة معينة من الضوء تمر من خلال سطح الى آخر تحته . (وقد استمرت هذه الطريقة بأسلوب أكثر اندفاعا فى تمثال بيفزنر شكل ٨٤) حيث تتداخل الأسطح بعضها فى بعض .

ويعتبر المنظور أحد العوامل التى لها تأثير قوى فى ايجاد الفراغ بالنسبة للتصوير (والنحت البارز) سواء أكان منظورا متوازياً ، أم منظورا مائلا ، أم (مجسما) . وقد بنى المنظور المتوازى أو التخطيطى كما نراه فى الباب السادس على أساس أن الخطوط المتوازية تتحرك بعيدا عنا لتتلاقى ، فعندما نرسم شكلا بخطوط التلاقى فى الزوال ، نجد أننا نعيد مرة أخرى الظاهرة ونعمل على خلق الاحساس بوجود الفراغ وقد بنيت أيضا على الحقيقة ، وهى أن الأشياء البعيدة تظهر وكأنها صغيرة فهذا صحيح ، لأن العين ترى عن طريق الصور المشتقة من الاشعاعات الضوئية الناتجة القادمة من الشكل . وتمر الاشعاعات القادمة من أعلى وأسفل هذا الشكل من خلال عدسة العين ، حيث تنعكس وتتجه الى الراتينة فى حجم مصغر الى المسافة التى وصلت اليها . وعلينا أن نرسم هذه الطريقة بخطوطها المائلة المتقاطعة للاشعاعات الضوئية لنرى بأن الشكل الذى يكون ارتفاعه قدما واحدة عند مسافة بعيدة سوف ينتج عنه صورة أصغر حجما على « راتينة » العين ، وأن نفس الشكل الذى يبعد مسافة قصيرة سوف ينتج عنه صورة أكبر حجماً . ويمكن مشاهدة مثل كلاسيكى للمنظور المتوازى أو الخطى فى صورة ليوناردو **العشاء الأخير** (شكل ٩٩) .

وتتغير القيمة فى المنظور المائل فى ألوان الصورة ، وذلك بانتقالها من القيم القاتمة الموجودة فى المساحة الأمامية الى قيم أفتح فى المساحة الوسطى من الصورة ، ثم فاتحة جدا فى المساحة الخلفية للصورة ، وفى بعض الحالات يعيد المصور الظاهرة مرة أخرى عن طريق الخبرة الحقيقية التى تظهر فيها الأشياء البعيدة أفتح فى درجة اللون ، لدرجة أنه يصبح من الصعب رؤيتها وتصبح غير محددة . وهناك مثل للأعمال ذات المنظور المائل قد نجده فى صورة كونستابل **عربة الدريس** (شكل ١٠٧) .

ويمكن توضيح الفراغ أيضا كما سبقت مشاهدته عن طريق استعمال الألوان الأمامية والخلفية أو القريبة أو البعيدة حيث تجعل بعض أجزاء الصورة تقترب الى الأمام (أو تظهر) وبعضها يختفى . فتظهر الألوان الدافئة والباردة مثلا فى المساحة الأمامية والخلفية على التوالى ، كما فى صورة المنظر الطبيعى ودراسة الطبيعة الصامتة التى رسمها سيزان (شكل ٢٣) ، أو أعمال عصر النهضة مثل صورة جورجيونى **الفرقة الموسيقية الريفية** (أنظر شكل ١٧٥) .

وقد نجد بعض هذه التأثيرات فى النحت البارز ، فمثلا ، أبواب الجنة من أعمال جيبرتى (شكل ٩٠ أ) حيث استخدمت الخطوط المتلاقية وخطوط الزوال بكثرة وظهرت المسافة من أعلى ، وذلك بتناثر الأشكال التى كان مفروضا أن تكون موجودة

فى المؤخرة • وقد تكونت علاقات خاصة فى أعمال النحت كما فى تمثال مجموعة **لاوكون** (أنظر شكل ١٨٧) عندما وضعت بعض الأشكال أمام الأخرى •

وكما كان مفهوما من قبل عن الفسيفساء البيزنطى كما فى صورة موندريان ، حيث لم يكن مهما أن يكون الفراغ متخذا الشكل الطبيعى ، فقد يكون هدف الفنان هدفا ادراكياً بدلا من أن يكون هدفاً حسياً ، وهو ما له صلة أكثر بعرض الأفكار والحالات التى توجد عليها (مثل الانفعالات القوية) أكثر من أن تكون مع المظاهر المادية الحقيقية مثال ذلك الصورة الصينية المسماة **تحذير الوصيفة الامبراطورية** (شكل ١١١) حيث تبين لنا وجود الأشخاص داخل فراغ مثالى بدلا من أنهم داخل فراغ ذى أسلوب واقعى • كما يوجد نفس الأثر عن طريق التأثيرات فى الفراغ الموجود فى الاطار « الافريز » الزخرفى لمعبد البارثينون (شكل ٨٩) ، ومرة أخرى نجد أنه من الصعب تحديد المكان الذى يتحرك فيه الناس • ولسنا فى حاجة الى القول بأن اهمال الصورة التى تتخذ الأسلوب الطبيعى لم يكن نتيجة الحاجه الى الملاحظة ، بل نتيجة الحاجة الى الغرض الفنى الأدبى لتقلل من الأشكال ومن المعالم التى تتحول الى مجموعة من رموز ذات طابع مثالى قد درست نظريا ولهذا لا نستطيع أن نقول بأن الفراغ الموجود فى الفسيفساء البيزنطى أو فى أعمال التصوير الحديثة ، معناه عدم وجود الفراغ . فهى تتضمن نوعا مختلفا منه فهذا الفراغ يختلف فى قوة اتجاهه عن ذلك الفراغ الذى يوجد فى أعمال عصر النهضة وما بعد عصر النهضة • وقد وضع كل من فنانى الفسيفساء البيزنطى والمصور الهندسى الحديث والخطاط الشرقى اتجاها لفراغ مختلف يمكن رؤيته عن طريق الأحاسيس التى تجعل للعمل الفنى معانى جمالية •

ويمكن ايجاد الفراغ عن طريق انتقال الدرجات الفاتحة والقاتمة من مساحة الى أخرى (أنظر صورة بوسان ، شكل ١٠٦) وكذلك عن طريق التغيير فى الحجم بالنسبة لشكل وآخر ، بتكامل الأشكال ببعضها ، وظهور أشكال معينة فى مقدمة الصورة والبعض الآخر فى مؤخرتها •

وتختلف علاقة العمارة بالنسبة لمشكلة الفراغ الى حد ما عن مشكلة الفراغ الذى نراه فى أعمال التصوير ، حيث ان المصمم المعمارى يحاول خلق فراغ بالبناء حوله فى المكان الذى وجد فيه ، بدلا من استخدام الخداع فى المنظور أو استخدام الدرجات الفاتحة والقاتمة اليدوية أو العناصر الأخرى المشابهة • وتصادف بعض المعماريين مشكلة تحديد النسبة أكثر من عملية ايجاد النسبة نفسها ، ولكن بالنسبة للمصمم الحقيقى ، سنجد أن هناك مشكلة دائمة وهى ربط الفراغات الداخلية بكتلة المبنى وبالواجهة أو خارج المبنى وكذلك ربطها بالغرض الانشائى ، وقد تحتاج الى ربطها بما يحيط البناء من العناصر الموجودة فعلا •

وعلى المعمارى والمصور أن يدركا وجود : (أ) فراغ منتظم (ب) وفراغ محدود (ج) وفراغ لانهائى • وبالنسبة للعمــارة نجد أن الفراغ الدائم يتمثـل فى منزل توجندهات من الداخل وهو من تصميم مييس فان دير روه (شكل ٦٤ أ) حيث يرتبط فراغ الحجرة الواحدة بالأخرى دون وجـود جدران بينهما • وكذلك فى فن

التصوير ؛ قد نتكلم عن ارتباط المساحة التى تليها ، كما نجدها فى صورة فيرمير (شكل ٣٢) وصورة تيربورك حيث يأخذها من حجرة الى أخرى ، أو من المنـزل الى الشـــارع ٠

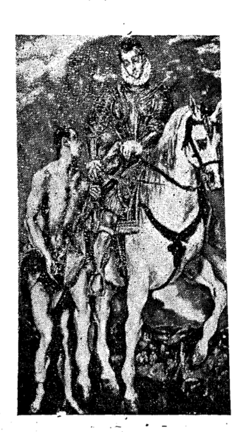
والفراغ المحدود المشتق من الحوائط معناه عزل السكان من الخارج ، أو عزل المشاهد الموجود بالشارع عن المقيمين بالداخل ، كما فى الكاتدرائية الرومانسكية المغلقة التى لا يدخل اليها أحد (أنظر شكل ١٩٠) ، أو المنزل الرومانى ذى الرغبة المعبرة للغموض التام الموجود فى الواجهة المختلفة المطلة على الشارع ٠ ونجد فى فن التصوير أن مجموعه كاملة من الأعمال لها اهتمام خاص محدود ومتقاربة النوع ٠ وتبدأ صورة **موت القـديس فرانسيس** لجيوتو (أنظر شكل ١٧٦) بنقطة معينة من الفراغ ، وفيها يتجه خط الصورة الى الخلف تجاه الجدار ، ثم يتحرك جانبا تجاه الشرفات «الفراندات» ويقف عند الأماكن الثلاثة ولم يتحرك أبعد من ذلك ٠ ويبدأ الفراغ فى صورة المنظر الطبيعى الذى رسمه بوسان **القديس جون فوق باتموس** (شـكل ١٠٦) من أسفل الصورة مع القديس ، ثم يتجه الى المساحة الموجودة وسط الصورة وتنتهى مع منظر الجبال الموجود بالمؤخرة والأشجار الموجودة فى كلا الجانبين ٠ ويعتبر التأثير الموجود فى هذه الصورة أحد المناظر النادرة داخل اطارها ٠ وحتى الفسيفســاء البيــزنطية وكذلك صورة موندريان المحدودة فهما أكثر تحفظا فى اتجاههما الضعيف والقوى ٠

ويظهر معالم الفراغ اللانهائى فى العمارة القوطية بجدرانها المعزوله ، والحركة التى لا حد لها ، والاضاءة الدائمة التى تملأ داخل المبنى وخارجه ٠ وفى التصوير نجد أن الأعمال التعبيرية مثل صورة الجريكو **القديس مارتن والمتسول** ، أو أعمال الباروك مثل صورة رمبرانت **الرجل ذو الخوذة الذهبية** (شكلى ١٥١ ب ، ١٠٤) تتضمن فراغا غير محدد ٠ ونرى القديس والحصان فى الصورة الأولى وقد برز فى مقدمة الصورة تجاه المشاهد وتجاه الخلف عن طريق الطبيعة المنخفضة ذات الألوان المتباينه القوية تحت السماء التى تسيطر على الصورة كلها ٠ فتجانس كل من الأشكال والفراغ لا يجعلنا نجول بذهننا بأن هذه الأشكال لها حدود ٠ وفى أعمال رمبرانت وما يحتويه من أسلوب رمزى حيث تعكس رمز المأساة العالمية الأبدية ، يصبح من الصعب تحديد الزمان والمكان اللذين وجد فيهما الرجل فى الصورة ٠ وقد اختفى الشكل فى الظلام وبرز الفراغ خارج الصورة الى عالم مجهول لا حدود له ٠

ان أهمية الفراغ الخارجى أو الداخلى فى الرسم التصويرى لا يمكـن المبالغـة فيه ، فهو الخامة الحيوية بالنسبة للصورة ، ومنبع قوتها ، وهو أيضا منبع خداعها للواقع أو تصويرها لعالم الفنان نفسه ، حيث تتحرك فيـه الأشكال تحت القوى المحـركة للخيـال التصويرى وحـده ٠

أسس التصـــميم

تتضمن المرتبة الثالثة فن التصميم ، بعض الأسس كالسيطرة والتكامل والتوازن والترديد والنسب كالتى تطبق على العناصر ٠ ونحاول هنا فقط وصف التفكير المرئى



شكل (١٥١ ب) الجريكو : **القديس مارتن والمتسول** • متحف الفن الأهلى من مجموعة ميللون ، واشنطون •

للفنان والمشاهد الذى نتوقعه • فلا نقول — ويجب أن يراعى ذلك — ان بعض الأعمال تتبع أسس تصميم معينة ، ولذلك فهى تعتبر فنا عظيما •

انها لتجربة ممتعة لها أهميتها اذا عدنا الى الوراء لعدة سنوات الى الكتب التى تستعرض ما نسميه بالأسس عن طريق الأعمال التى بلغت الشهرة فى عصرها • أما فى عصرنا فنجد أنه ليس لها أهمية كأمثلة للفن الجيد • وينتج جزء من هذا التناقض الواضح نتيجة للتغير فى الذوق بعيدا عن الناحية التصويرية العاطفية التى كانت موجودة فى الجزء الأول من القرن العشرين • ومع ذلك فان من دواعى الخجل أن نرى كيف أن المؤرخ الحديث يستخدم أعمال التصوير الماضى ، مثل أعمال روبنز ورمبرانت أو تيتان ، وذلك لوصف أساس معين ، ثم الاشارة الى فنان مثل ميسونير (Meissonier) (شكل ٢٢٠) كمثل آخر لنفس الفكرة • ولو أن بعض الفنانين الحديثين يستعرضون أيضا الأعمال التى تحتوى على التصميم أو الايقاع والتوازن وغيرها ، فهم فى الحقيقة مهتمون بالسرد القصصى أكثر من الشكل أو التصميم كما كان مع فنان الماضى ، حيث يستخدم مثل هذا الفنان الشكل المقتبس من الكتب الفنية أكثر من الاقتباس من الحياة ومن التقاليد الحية القوية التى يحياها •



شكل (١٥١ جـ) رفائيل : **مدرسة اثينا** • الفاتيكان ، روما ، المسكن البابوى •

ومع أننا نتحدث هنا عن أسس التصميم على حدة فى تطبيقاتها لأعمال معينة ، فسوف نجد حالا أن العمل الواحد قد يتضمن عدة أسس مختلفة • وهى العلاقة المتبادلة للأسس التى تعطى للعمل تأثيره الخاص • وقد يصور الشكل التكامل أو الحركة المنتظمة (الايقاع) الا أنه سيكون من النادر تحقيق ذلك دون استخدام أحد الأسس الأخرى أيضا •

وكما فى حالات التصميم الأخرى ، نلاحظ أنه لو أمكننا مضطرين استخدام أشكال هندسية معينة لاظهار طبيعة ما يفكر فيه الفنان مثل الخط والمربع أو الدائرة ، فالفنان لا يفكر فى تخطيط الصورة أكثر مما يفعله فى عمل تمثال أو فى تصميم مبنى • ومع أن الناس دائما يهتمون بالأشكال المبسطة غير المجسمة ، الا أن بعض الأمثلة الأخرى تبين دائما أن الفنان قد فكر فى درجات الألوان ، أو قيم أساليب الدرجات الفاتحة والقاتمة •

عنصر السيطرة : يعتبر عنصر السيطرة فى الصورة من أبسط الأسس التى يمكن عرضها والتى تصور بكل وضوح الاتجاهات الثلاثة • ففى صورة **النزول من الصليب** التى رسمها روبنز (شكل ١٧) نرى فيها السيطرة الواضحة (وعلاوة على ذلك التأثير المتكامل الى حد ما) لذلك الخط المنحنى من الناحية العلوية جهة اليمين الى الناحية السفلى جهة اليسار • وبنظرة أخرى يتضح لنا أن وجود هذا الانحناء يمثل القيم الفاتحة والداكنة ، كأنها تناقض موجود بين جسم المسيح المضىء وبين الألوان القاتمة المحيطة به • وفضلا عن ذلك فالشكل المنحنى يميل من مساحة أمامية الى

مساحة أخرى لخلق احساس بالعمق • الا أن السيطرة وحدها لا تعطى التأثير المطلوب فى مثل هذا العمل ، وكذلك يبين التوازن فى ترتيب الأشخاص فى الجانب الأيمن والأيسر ، وترتيب الايقاع والأسلوب فى الحركة الدائمة مع تكرار الأشخاص المحيطة مع الأسس الأخرى •

ولو أن صورة رمبرانت التى تسمى « **حارس الليل** » **خروج رفاق كابتن بانج كوك للحرس المدنى** (شكل ١٥٢) ليس فيها شخص واضح يسيطر عليها ، فهى تعكس على المشاهد مايراه من المساحة المضيئة المتباينة مع الألوان الداكنة المحيطة • ويساعد ذلك على نوع من الاضاءة تحتل مركز الصورة ، وفيها ننتقل الى أعماق الظلمة المضادة غير الواضحة نسبيا • وعند تأكيدنا لهذا التباين فاننا قد نعتبره كسيطرة قائمة فى الوقت الذى تكون فيه متقاربة كما هى موجودة هنا فنطلق عليها «قمة» أو شموخا • وتحدث القمة أيضاً فى الصورة مثل صورة **موت العذراء** التى رسمها كارافاجيو (شكل ١٥١ أ) ، حيث وزع الفنان أضواءه بطريقة تجعل المشاهد ينتقل ببصره من أحد طرفى الصورة الى الطرف الآخر حتى تصل به الى المكان البارز للصورة وهو وجه القديسة الميتة • وتبين لنا مذبحة الحمل المقدس فى وسط الصورة التى رسمها فان ايك (شكل ١٠٣) وجود السيطرة الروحية والمادية فى المساحة التى تتوسط الصورة

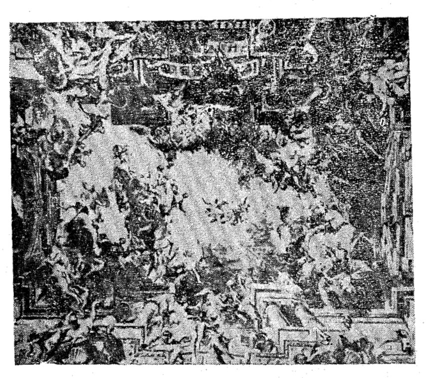


شكل (١٥٢) رمبرانت فان راين : « **حارس الليل** » **خروج رفاق كابتن بانج كوك للحرس المدنى** • متحف رايكس • امستردام ، بهولندا (صورة فوتوغرافية مصرح بها من مكتب الاستعلامات بهولندا) •

التى توجد بها المذبحة حيث يتجه اليها الجمـــوع الأخرى من الناس قادمين من كلا الجانبين · ويعطينا هـــذا التوزيع المركزى الاحساس بالسيطرة والتكامل الى درجة كبيرة ، ويعطينا أيضا الاحساس بالتوازن نتيجة للتوزيع الموحد نسبيا لهذه المجموعة الضخمة من الناس تجاه وسط الصورة ·

وقد تتم عملية السيطرة عن طريق استخدام لون واحد أو مجموعة من الألوان فى نوع من العمل ، مثل الألوان الزرقاء المتعددة فى صورة **الغلام الأزرق** لجينزبورو أو صورة **الفتاة وابريق الماء** لفيرمير ، وتنتقل الألوان الزرقاء فى صـــورة فيرمير من زجاج النافذة فى الناحية اليسرى الى رداء الفتاة الأزرق القوى والظل الأزرق الفاتح على وجهها ، ثم الى غطاء المنضدة ذات اللون الأزرق ، الى القماش الموجود على المنضدة ذات الألوان الزرقاء ، وكذلك العمود الأزرق المتدلى من الخريطة المعلقة بالحائط · فان هذا التكرار يؤكد سيطرة اللون كما يعطينا أيضا درجة كبيرة من التكامل ·

وفى الغالب يمكن الحصول على السيطرة والقمة أيضا عن طريق الحركة القوية الى أعلى كما فى الكاتدرائية القوطية (شكل ٢٢) فى كل من الداخل وخارج المبنى ، مع تأكيدها لتلك العقود المدببة القائمة · وكذلك فى تلك المبانى ذات القباب ، مثل جامع أيا صوفيا (شكل ٦٨) ، حيث احتلت بذلك الطابع ، الذى يظهر فى البناء كله فتضفى عليها طابعا خاصا · وقد يكون هذا التوزيع أقل أو أكثر تأثيرا الى درجة تسيطر



شكل (١٥٣) أندريا ديل بوتسو : **القديس ايناتيوس محمول الى السماء** · كنيسة القديس ايناتسو ، روما ·

القبة تماما على المبنى وليست مجرد سقف له • وقد نجد أيضا فى الصورة هذه الحركة العمودية المسيطرة المندفعة الى أعلى ، كما فى صورة **القديس ايناتيوس محمول الى السماء** لاندريا ديل بوتسو(Andrea del Pozzo) (شكل ١٥٣) حيث نجد موجات من الحركة المتجهة الى أعلى تصل بالقديس نهائيا تجاه السماء المختفية من خلف السحب • وفى الكنيسة ذات القباب تعتبر نسبة القبة للقاعدة عاملا له اهمية بالنسبة للتأثير النهائى ونجد فى صورة ديل بوتسو ، أن النسبه بين الأشخاص والفراغ الذى يعملون فيه لتساعد على تنفيذ تلك الوثبة النهائية المتجهة الى أعلى •

الترابط : يساهم كل من عنصر السيطرة وما يرتبط بها من ظاهرة ومن قمة ، فى ترابط العمل الفنى المطلوب • ويعتبر هذا العنصر الثانى للتصميم أكثر دلالة على نجاح العمل الفنى لأنه منبع جميع روابط الأجزاء المتعددة التى لها أهمية ، وينبع منه الاحساس بعلاقة الأجزاء التى تم تخطيطها ببعضها أو بارتباطها بالأجزاء الأخرى •

وقد يظهر الترابط فى العمل الفنى كالنوع الموجود فى الأعمال ذات الكفاية الذاتية أو ذات التكامل الشامل كما تعرض نفسها فى الأعمال التى صممت نتيجة لتخطيط دائم ، أكثر أو أقل تكاملا فى حد ذاته • وقد رتبت صورة **خلق آدم** التى رسمها ميكل انجلو (شكل ٣٥) على شكل بيضاوى ، حيث تحتوى على درجة كبيرة من الترابط ، : أولا ، عن طريق تقديم الأيدى ذات التأثير الرائع لكل من الشخصيتين البارزتين • وثانيا وجود الترابط عن طريق الحركة الدائمة الموجودة فى الأذرع من الاله الى آدم ، ثم عن طريق أرجل آدم الممتدة ثانيا الى الاله ، ووجود ذلك الترابط القوى مرة أخرى جهة اليسار • وقد تتضمن الصور التى فى الوسط والتى حول المساحة البيضاوية أو المبانى التى يتوسطها فناء فسيح ، هذا الترابط أو التكامل الكلى •

وهناك نوع آخر من الكفاية الذاتية قد نجدها فى مثل هذه التكوينات الموجودة فى عصر النهضةالمزدهر مثل صورة **عذراء الصخور** التى رسمهاليوناردو (شكل ١٥٤) وصورة **عذراء الفجر** (شكل ١٦) التى رسمها رفائيل • فتشمل هذه الأعمال التكامل الهندسى الأساسى المجسم — ويوجد الترابط فى صورة ليوناردو على شكل هرمى • أما فى صورة رفائيل فنجد التجسيم الأسطوانى — حيث يحتل العمل كله الذى يقوم بتنفيذه الفنان • فهو يحاول (ويعتبر هذا أحد مقاييس نجاحه كمصمم) — أن يقوم بتنفيذ مشهد تمثيلى بعناصره السالفة الذكر من الدرجات الفاتحة والقاتمة والأشكال الصلبة والمجوفة والفراغات وغيرها الموجودة فى هذه المساحة الضيقة المحدودة • وينتج مثل هذا الترتيب أو التنظيم ما يسمى « بالتكوين المترابط » وهو تكوين خاص له كفاية ذاتية يتضمن كل مايحتويه الموضوع •

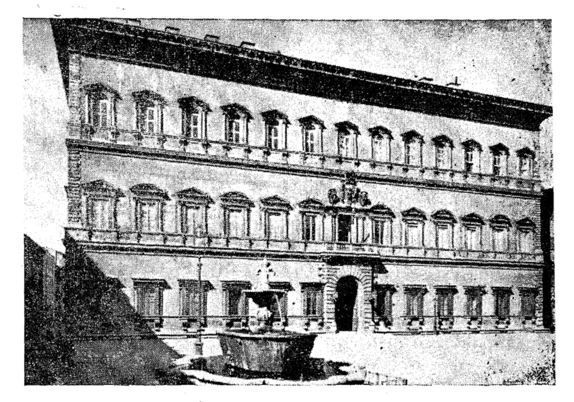
ويوجد الترابط أيضاً على مستوى أو أسلوب آخر ، وعلى هذا المستوى نتكلم عن العاطفة أو الفكرة غير المرغوب فيها أو عن شكل نوع معين من العمل غير المرغوب فيه . وقد ننظر الى مبنى آر • سى • اى (شكل ٥٨) ونتساءل : « ماهى فكرة التكوين الأساسى الذى يحاول به المعمارى التعبير عنه فى المبنى ؟ » والجواب هنا واضح . وهو أنه يجب أن يكون المبنى مرتبطا أيساسا بالمنشآت الأخرى الموجودة في تركيب مبني



شكل (١٥٤) ليوناردو دافينشى :
عذراء الصخور ، متحف اللوفر ، باريس ·

مركز روكفلر ، أولا بالنسبة لتكوين القائم العمودى ، وثانيا للنسبة التى تعتبر أكبر تناسبا ومسيطرة على تكوين مبنى المركز · وأخيراً فانه يجب أن يكون للمبنى فى حد ذاته شكل معين أساسى ملحق به جميع الأجزاء الأخرى الموزعة فى البناء · ونظرا لأن القائم العمودى هنا هو الشكل الأساسى فى المبنى ، وحيث ان المعمارى كان خاضعا لقانون المدنية عند انشاء مبناه على طبقات متعددة وذلك لتجنب استغلال الضوء والهواء فقد توحدت كل من واجهة المبنى وجانبه ليتفق مع النموذج العـــام ·

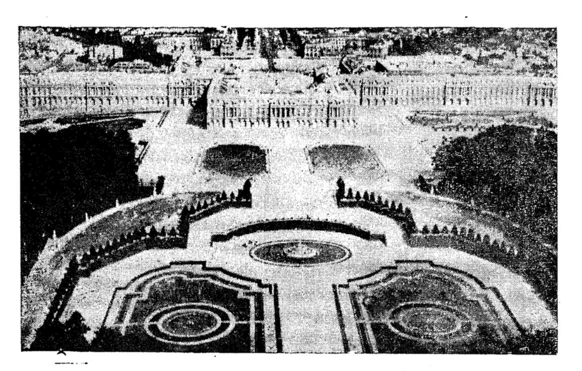
ويواجه المبنى ثلاثة قوائم عمودية موحدة التوازن أقيمت على كل طابق سبقت اقامته ، فالقائم المتوسط أعلى من تلك القوائم الموجودة فى الجوانب · ويرتبط هذا الترتيب بتلك القوائم الموجودة على جوانب المبنى حيث برزت القوائم أو الصفوف المقامة من قبل فى اتصال مباشر بالقوائم الموجودة بالواجهة ، متجهة قليلا الى الخلف فى كل طابق · وهكذا يمكننا أن نقول بأن المبنى تم تصميمه على أساس فكرة الترابط الواضح تماما أمام مخيلة المعمارى · وتحتوى أيضا على قيمة ترددية متحركة موجودة فى التكرار الزمنى للقوائم ، كما تحتوى على التوازن بالنسبة لترتيبها حول القائم المركزى الموجود بالواجهة الأمامية ، وعلى النسبة فى العلاقة بين حجم فتحات النافذة وبين تلك القوائم البنائية التى تكون هيكل المبنى ·



شكل (١٥٥) سانجالو وميكل انجلو وديللابورتا : قصر فارنيزى ، روما ٠

فالذى له اهمية هنا ، هو أننا قد نشاهد تأثيرا واضحا يؤكد فيه عامل واحد من نوع البناء ، وهو استطالة الشكل فى الاتجاه العمودى ، ويعتبر كل شىء بالنسبة لهذا العامل ملحقا : — القوائم العمودية التى تفصل النوافذ ، وشكل القوائم التى أعيد بناؤها ، وشكل النوافذ ٠ وأبعد من ذلك ، فان كلا من مبنى مركز روكفلر يحتوى الى حد ما على هذه الكتل المستطيلة العمودية ، مع أنها نفذت فى كل منها بطريقة مختلفة وبارتفاعات وبنسب مختلفة مع اختلاف فى اتجاه المبانى نفسها — لدرجة اننا يمكننا الحصول فى النهاية على تأثير موحد ، بل متعدد ، ونحصل على مايشير دائما بالتعدد عن طريق الترابط ٠

ويصور قصر فارنيزى بروما (شكل ١٥٥) (الذى أشرنا اليه سابقا فى بعض المناسبات الأخرى) كما كانت تصور بعض مبانى عصر النهضة هذا الادراك لفكرة طارئة منفردة فى التكوين وفى المعانى المتنوعة التى عن طريقها أصبحت واضحة وجميلة المظهر ٠ والشكل المقصود به هنا هو الواجهة المستطيلة البسيطه المسطحة وما بها من التقسيمات الأربعة الأفقية التى تحتها مبتدئة من التكنة الثقيلة بأعلى المبنى وتنتهى عند خط الأرض للمبنى ، مع مجموعتين من الخيوط تفصل الصفوف الأفقية من النوافذ



شكل (١٥٦) منظر من الجو لقصر فرساى ، فرساى ، فرنسا (صورة فوتوغرافية مصرح بها من قسم الاستعلامات والصحافة سفارة فرنسا) ٠

بعضها عن بعض ٠ وللحد من هذه الحركة الأفقية الأساسية ، فقد أعطانا المصمم نوافذ عمودية واضحة بأسلوب رقيق ، وعن طريق ترابط هذه النوافذ المتصلة بالمدادات الطويلة والقصيرة للمبنى ارتباطا وثيقا يقدم للمصمم تنوعا ، وذلك بتغيير التفاصيل الزخرفية الموجودة فى أعلى كل صف من النوافذ ٠ ويبين الصف الأسفل وجود بروز أفقى بسيط ، والصف الثانى يبين وجود الشكل المثلث والمقوس بأعلى النوافذ ، أما الصف الثالث فهو يشمل أشكالا مثلثة مفتوحة فوق النوافذ وكذلك فان قاعدة كل صف من النوافذ تختلف لدرجة أنه فضلا عن وجود ايقاع تكرارى جميل فى كل طابق، فهو يحدث تغييرا وكأننا ننتقل من طابق الى الطابق الذى يليه ٠

ولتجنب احتمال ملل تكرار تأثير الخط المستقيم فى المبنى كله ، فقد لجا المصمم أيضا الى ادخال بعض المنحنيات : مثل المدخل الرئيسى المنحنى البارز (وهو ذو أهمية) وطبقة القوائم المقدسة فوق الشرفة « البلكون » ، وأخيرا المنحنيات الموجودة فى خلايا الطابق الثانى ٠ وتشكل هذه العناصر المنحنية الثلاثة نوعا من الشكل المتقاطع مع التصميم العام للمبنى وتكرار الممرات وترتيب نوع الخط المستقيم الذى بأعلى وأسفل المبنى ٠ ومن ثم فكل شىء يعتبر تابعا لذلك التصميم المستطيل الأفقى ٠

واذا تحولنا لحظة الى الشكل المستطيل المرتب ترتيبا أفقيا مثل قصر فرساى (شكلى ١٥٦ و ١٥٦ أ) نجد أن المبنى يختلف ويظهر الى حد ما أقل ترابطا • ومع أن هذا البناء يحمل الطابع الأثرى الجميل فى تكوينه المعمارى والحدائق الملحقة به ، وبالرغم من طبيعة روعة البناء وجماله الا أنه غير مترابط وغير متكامل مثل قصر فرنيزى • ويتشابه تخطيط هذا القصر للمبانى القديمة ، كما يبين الدرجة الكبيرة من التوازن فى علاقة الأجزاء بعضها ببعض بالنسبة للمبنى ولتخطيط القصر كله بما فيه الحدائق • الا أننا نجد فى التنظيم الذى وضع عليه المبنى هنا بأقسامه المتعددة علاقة متبادلة متحركة ومتنقلة بانتظام ، وهو أكثر قوة واندفاعا عنها فى قصر فرنيزى• ويتجه جزء من المبنى الى الاتجاه الأمامى ، وتتجه الأجنحة المتوازنة الموجودة فى كلا الجانبين الى الاتجاه الخلفى ـ وذلك من جهة الحديقة الجانبية • وينعكس هذا الاتجاه فى المدخل الأمامى ، وهذا الى جانب أن الاحساس المرئى والاحساس الطبيعى بالنسبة للممرات أو الطرق من جانب ، والحدائق من الجانب الآخر ـ المتفرغة من القصر والمتجهة اليه ـ تضم المركز الطبيعى والرمزى للقصر الملكى الفرنسى • وقد يكون هذا هو العنصر المتكامل فى التحليل النهائى لتركيب القصر الذى يظهر واضحا تماما عند ما نرى قصر فرساى من الجو أو بأخذ صورة فوتوغرافية من الجو •

ويسود طابع الترابط فى الشكل فى أعمال النحت والتصوير والعمارة أيضا • ففى تمثال **أبولو ودافنى** الذى صنعه برنينى (شكل ١٧٧) نجد أن النوع المتكامل عبارة عن حركة التمثالين الشاملة المتجهة الى أعلى بميل وكأنهما يتقدمان أحدهما الآخر



شكل (١٥٦ أ) قاعة المرايا بقصر فرساى ، فرساى بفرنسا (صورة مصرح بها من قسم الاستعلامات والصحافة بالسفارة الفرنسية) •



شكل (١٥٧) أونوريه دومييه : **الوثبة** • متحف فيليبس التذكارى ، واشنطون •

بانتظام دون أن يلتصقا • فالأرجل متحاذية ، والأذرع تتحرك فى نفس الاتجاه المنحنى ، وتمتد الأسطح المتقطعة على جسم أحدهما الى الأسطح المتقطعة المشابهة على الجسم الآخر •

وتجسم صورة دومييه **الوثبة** (شكل ١٥٧) التى تمثل عنصر السيطرة ، أيضا شخصا يقود فكرة مع حركة جموع الناس المندفعين فى الطريق معلنين فى محاولاتهم الرمزية لاسقاط الاستبداد • وبصرف النظر عن هذه الكتل المتراصة من أشباح الناس المتقدمة ، نجد أن هناك مجموعة فى مقدمة الصورة فى الناحية اليمنى تفصل تلك الشخصية الهامة بذلك القميص الأبيض ، والمندفعة بقوة خارج الصورة وكأنها ترابط رمزى للصورة •

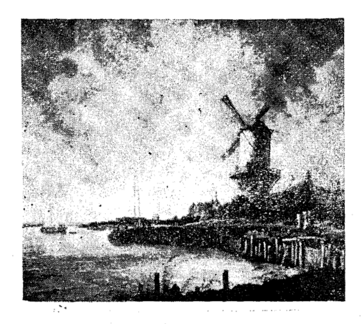
التوازن : قد يظهر أساس التوازن ، أولا ، على شكل عنصر واضح فى التصميم • الا أنه يكون واضحا فقط فى هذه التكوينات التى يغلب عليها معظم التوزيع الأساسى للأشكال المتساوية فى الحجم الموضوعة على جانبى الشكل الأكبر حجما والذى يتوسط التصميم •

وتبين صورة **مدرسة أثينا** لرفائيل (شكل ١٥١ ج) نوعا من التوازن الواضح مادام هناك تمثالان لأفلاطون وأرسطو عند مطلع السلالم ، وكأنها نقطة ارتكاز تحيطها الأعمدة الطويلة المميزة المقامة فى كل الجوانب • وتعرض لنا صورة **زواج أرنولفينى**

التى رسمها جان فان ايك (شكل ٨) نوعا من التوازن المتناسق مع وجود شخصيتين كبيرتين مماثلتين فى الحجم عند كل من جانبى الحجرة • الا أنه ينبغى ملاحظة أن هاتين الصورتين لم تقتبسا احساسهما الكامل بالتوازن من ذلك التكوين المبسط الذى أشرنا اليه • فالتوازن فى صورة رفائيل قد نشأ بنفس الطريقة التى وضع فيها الاشخاص الهامة فى وسط الصورة بين المنظر الخلفى والمنظر الأمامى والحالة التى قلت فيها العقود فى اتجاههم والمجموعة الأمامية التى تندمج فى نفس الاتجاه • فما فعله رفائيل هو خلق عالم خاص بديع على سطح حائط مستو وذلك بوضع أشكال على أبعاد مختلفة فى التكوين • ونجد أن الشخصيتين الموجودتين فى فان أيك مرتبطتان احداهما بالأخرى عن طريق الأذرع المقوسة ناحية المرآة والنجفة الموجودة فوقهما مكررة ذلك الترديد • ثم أخيرا عن طريق الضوء الذى يتخلل الحجرة من جهة اليسار •

وتوجد أمثلة متعددة للتوازن الذى نشأ عن طريق التكرار المتناسق وعن طريق التشكيل الخاص فى صورة **القديس جون فوق باتموس** للفنان بوسان (شكل ١٠٦) • حيث قد تم توازن القديس هنا فى مقدمة الصورة مع الآثار المتناثرة فى الناحية اليسرى، بينما تتوازن الأشجار الموجودة فى وسط الصورة مع بعضها • وتمتد الأشجار البعيدة قليلا عن وسط الصورة من الجهة اليمنى الى الجهة اليسرى ، أما فى مؤخرة الصورة ، فنجد العمارة والجبل الضخم مكملين موكب العناصر المتحركة الى الداخل • والتوازن فى هذه الصورة له أهمية أكثر بكثير بالنسبة لوظيفته من مقدمة الصورة الى مؤخرها عن أهميتها من الناحية اليسرى الى اليمنى • وبوجود الغابة الوعرة ، فى وسط الصورة، حاول الفنان توازن القديس الذى يصور المذهب المسيحى الحالى أمام العمارة التى تمثل الطابع الوثنى القديم • هذه هى طريقة بوسان فى استخدام الأشياء المادية للأغراض الرمزية •

لم يكن توزيع بوسنان لكل مساحة أو كل مستوى متجها الى داخل الصورة متجاوبا كما كان فى صورتيه السابقتين ، فالتجاوب فى الواقع ضرورى لايجاد التوازن فى الصورة • فمثلا ، تم كثير من التوازن فى الأعمال الفنيه بتنسيق بعض العناصر التى تختلف تماما بعضها عن بعض • الا أن هذه العناصر وضعت فى أماكن ورتبت لتجعل مظهرها مختلفا • وهناك مثال بسيط للتوازن المتناسق فى صورة روزديل **الطاحونة** (شكل ١٥٨) • فالشكل الأساسى هنا هو الطاحونة حيث وضعت على يمين الصورة وسط التكوين بطريقة واضحة قد يمكن بها ايجاد مساحة ذات جانب واحد أو مساحة غير متزنة • ومع ذلك فقد جعل المصور العين تتجه جهة اليســار من خــلال مجموعة الأشجار المبتدئة من أسفل الطاحونة ومن خلال الحاجز المعتم الذى يبدأ من أسفل الناحية اليمنى ثم يمتد الى أعلى جهة اليسار • ومن الأشياء التى لها أهمية أكثر كجزء منفصل موجود بالناحية اليسرى ، وفى الوقت نفسه كجزء هام فى توازن الصورة ، ذلك القارب الصغير الذى يبعد مسافة كبيرة من الطاحونة ، وكذا تتابع خطوط الأرض التى تحمل العين الى جزء غير محدد للجانب الأيسر من الصورة وبعيدا عن النظر • والحقيقة أننـا نستطيع عن طريق الخيال أن نذهب بعيدا قدر الامكان ناحية اليسار ليتمكن الفنان من وضع شىء ثقيل جهة اليمين ، وجعل عالم الفضاء الموجود بالجانب الآخر يحفظ توازن الثقل الضخم • وقد نستطيع مقارنة ذلك النوع من التوزيع للمنظر حيث يجلس



شكل (١٥٨) جاكوب فان روزديل : **الطاحونة** ، متحف رايكس امستردام ، هولندا.

طفل صغير فى جانب ، ويجلس شخص أكبر سنا فى الجانب الآخر يلعب معه ، قريبا من وسط الصورة لايجاد التوازن • فمعظم المناظر الطبيعية الموجودة بهولندا للقرن السابع عشر والمناظر الطبيعية الانجليزية من القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر تتبع هذه الطريقة فى ايجاد التوازن (أنظر كونستابل ، شكل ١٠٧) •

ويمكن مشاهدة بعض الأوضاع الأخرى للتوازن غير المنتظم فى منزل سافوى الذى صممه لكربوزييه (شكل ٣١) حيث يبين هذا المبنى توزيعا منتظما متناسقا للطابق الرئيسى واجزائه ، أما فى الطابق العلوى أو سطح الملعب فنجد أن حاجز الرياح المنحنى ذا اللون الأزرق الفاتح قد وضع بعيدا فى أحد جوانب السطح فيحدث توازن مرئى كبير لم يكن موجودا فى الجراج وغرفة الخدم الموجودة بالطابق الأرضى • وتعتبر هذه المساحة أكبر بكثير وذات لون أخضر قاتم ، مع أنها مرتبطة بالطابق العلوى من ناحية جانبها المنحنى ، ومرتبطه بالجزء الرئيسى للمبنى من ناحية خطوطها المستقيمة • وقد وضع المهندس المعمارى أساس هذا المبنى على الأرض مع القطاعات التنفيذية ، ثم رفعها الى منتصف الفراغ الى أعلاها فى جزئها الرئيسى ، ثم ارتباطها بالسموات فى طابق المبنى العلوى •

وهناك نوع آخر من التوازن غير المنتظم موجود فى تمثال **رامى القرص** لمايرون (شكل ٨٦) الذى ينحنى بعيدا عن القائم المستقيم ويحرك مركز الجاذبية مسافة لا بأس بها من مكانه العادى كما فى بعض التماثيل مثل تمثال **خفرع** البالغ التماثل (شكل ٨٨). ولكن ليس هناك تساؤل عن التوازن الأساسى الموجود فى التمثال الاغريقى ، فالخط الممتد من القرص الى الكتف والذراع اليسرى لم يمتد ثانية الى القدم اليسرى ثم الى الخارج جهة اليسار حيث يمنع أى احساس بالسقوط الى الجهة اليمنى الذى قد يحدث

نتيجة الانحناء الزائد عن الوضع الرئيسى • وقد أوجد مايرون كذلك اتجاها الى الناحية اليسرى ممتدا الى ظهر اللاعب المقوس ، ذلك الانحناء الذى يتقاطع مع الانحناء المتجه نحو الجهة اليمنى •

وتعتبر صورة دومييه **الوثبة** (شكل ١٥٧) فى الواقع عملا رائعا ممتازا ، حيث تنقل أيضا الاحساس العجيب بالتوازن • ففى حالة الحركة ، نجد أن شخصيه التمثال الرئيسية تمثل وصولها بنفسها عند هذه النقطه ، وفضلا عن ذلك تساعد على توازن العمل فى ذلك الاتجاه • ومع ذلك فانها لم تبرز عن الصورة ، وخصوصا عندما يتجه بقوة نحو اليسار ، فالمصور ينتقل الى مساحة مسطحة من الفراغ فى مؤخرة الصورة ، ويحدد خط البيوت تجاه الشارع ، وهكذا فهى تحمل العين الى الخلف فى الاتجاه العكسى • وتعتبر هذه من أحسن أعمال دومييه المفضلة (انظر صورته — **امرأة غسالة** شكل ٩) حيث يعطينا احساسا مندفعا قويا بالتوازن فى أعماله •

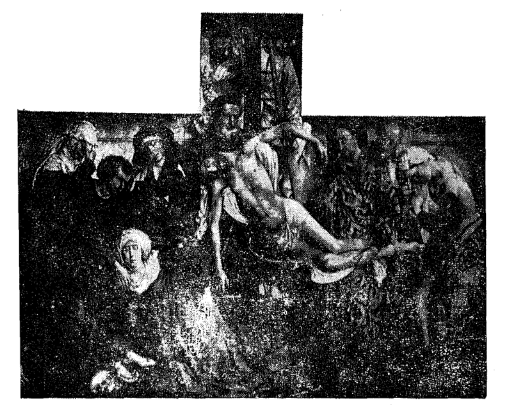
الترديد أو الايقاع : وجد الترديد فى جميع مجالات الحياة كنتيجة للنشاط الطبيعى ، فالخطوط المتكررة المموجة فى ورقة الشجر ، والحلقات المركزية الموجودة فى الشجر وضربات الأمواج على الشاطىء — تعطينا كلها أمثلة للترديد أو الايقاع الموجود فى الطبيعة • ونجد فى فنون الموسيقى المنتظمة وفنون الآداب أن وظيفة الترديد أو الايقاع واضحة وضرورية للنجاح المتكامل المطلوب فى التكوين الخاص فى الشعر وفى الأعمال الأخرى •

ويعتبر الترديد عاملا أساسيا موجودا فى فنون العمارة الخاصة والنحت والتصوير والصناعات الصغيرة حيث استخدمها المصمم باحساسه وشعوره • فعن طريق تكرار العناصر المعمارية ، كما فى قصر فارنيزى (شكل ١٥٥) ، نجد فيها تأكيدا معينا منتظما، وهى فى هذه الحالة ، تضفى على البناء نوعا من العظمة • أما فى قصر فرساى (شكل ١٥٦) فنجد الأعمدة المتكررة ذات الطابع الأثرى حيث تخلق شعورا آخر — شعور الروائع العظيمة الهادئة •

وقد يكون الترديد باعثا على الارتياح والاحساس بالمثالية كما فى الأعمدة ذات النسب الجميلة الموضوعة بدقة والموجودة فى معبد البارثينون (شكل ٦٢ أ) •

وقد يكون الترديد منغما أيضا كالحركة الماثلة الرقيقة المتدلية فوق رءوس الأشخاص فى صورة **الربيع** لبوتتشيللى (شكل ٣٦) • ويعتبر الترديد الموجود فى صورة **النزول من الصليب** (شكل ١٥٩) لروجيه فان دير فايدين نشازا اذ تتحرك العين باقتضاب من جانب الى آخر — ومن انحناء ظهر جون الصغير الذى يقف جهة اليسار ثم الى ناحية مريم المجدلية التى تبكى ناحية اليمين ، وتنتقل أيضا من جسم المسيح المنحوت بزاوية ميل الى الشكل الموازى للعذراء التى فى حالة اغماء ، ثم من الرجل الذى يمسك بأرجل المسيح الى المرأة التى تحمل جسم العذراء •

وبينما يحاول فان دير فايدين فى الترديد الذى وزعه التعبير من زاوية معينة عن اجهاد حاد فى لوحته المحفورة على الخشب ، نجد أن الفنانين الذين صوروا صورة **تقديس الحمل** (شكل ١٠٣) قد اتخذوا فى أسلوبهم مجموعة من المنحنيات المنتشرة



شكل (١٥٩) روجيه فان دير فايدين : **النزول من الصليب** · برادو ، مدريد ·

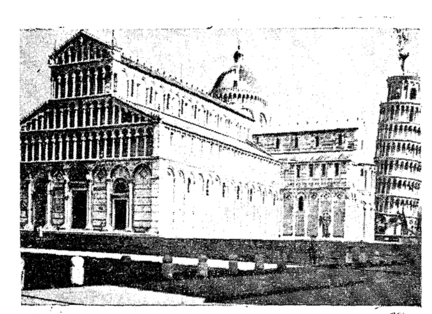
أو الموزعة كقاعدة للتأثير الترديدى · فالمجموعتان اللتان فى الأركان السفلى تنحنى الى أعلى ، ثم الى أسفل جهة نافورة الحياة فى أسفل الصورة · وهنا يصبح الجانب الأسفل للنافورة هو الجزء الضيق للحركة المنحنية الناتجة عن الأطراف الداخلية للكتل الضخمة الموجودة بالقاعدة ، حيث تتكرر هذه الحركة فى أوضاع الملائكة مشكلة قوسين بالقرب من المذبح ، ومرة أخرى فى حركات كلا الجانبين الموجودة فى الأركان العليا · وهكذا نجد أن هناك منحنيات رقيقة ذات ترديد بعيد المدى فى الصورة بطريقة رائعة متناسقة مع الاحتفاظ بذلك الجو التعبدى الذى يحيط بالصورة · وفى صورة الجريكو (أنظر شكل ١٥١ ب) تتخذ الناحية الدينية طابع الذهول الغامض تتبادل عنده الألوان الفاتحة والقاتمة فى ترديد شاذ معبر عن حالة التسامى الذى وجد فيها الفنان نفسه · وبينما تتحرك أعيننا على مسطح **القديس مارتن والمتسول** ، نجد التغيير المنتظم للمساحة ذات الضوء الخافت والمساحة الحيوية المعبرة عن الظل ، وهذه المساحات الأخيرة الملونة قد ملئت بفجوات ذات تعبير مميز غير واقعى ، ومع ذلك فهى ممتازة جدا لدرجة أنها تضفى على عمل الجريكو وقعا عاطفيا غريبا · وتخلق هذه التغييرات الخلفية والأمامية أى من الفاتح الى القاتم ، رغبة انفعالية مرئية · وخلافا لذلك ، فان الترديد مستمر من مكان الى آخر

كما فى الأعمال التى درست بعناية ، ولا يوجد هذا الاستمرار فقط فى أنواع الدرجات اللونية الفاتحه والقاتمة والمساحات الهندسية الناتجة عن التكوينات المضيئة فحسب ، بل فى العلاقات بين اللون الموجود فى جزء واحد من العمل أيضا ، وذلك اللون الموجود فى الأجزاء الأخرى • وعندما تتحول العين فوق هذا السطح وفى الفراغات والمساحات الداخلية للصورة نجدها تشمل لمسات متكررة من اللون الأحمر والأخضر والرمادى ، أو من الألوان الأخرى التى تساعد على تكامل الترديد فى العمل الفنى •

وقد تعطينا الحركة واللون والشكل المتكرر أحيانا عناصر معينة بالاحساس بالملل اذا لم تستخدم بعناية وحرص ، وذلك اذا قسمت أو طرأ عليها تغير ، أو جسمت • فمثلا فى قصر فارنيزى (شكل ١٥٥) ، شاهدنا مثلا واضحا للحركة المتكررة لمجموعة النوافذ الممتدة فى كل طابق ، وهناك تجنب الفنان خطورة الملل وذلك بعمل تغيير فى كل طابق حتى التكنة العلوية • وقد حدثت مثل هذه الحالة أيضا فى توزيع العقود الموجودة فى واجهة كاتدرائية وبرج بيزا المائل (شكلى ١٦٠ ، ١٦١) • ويوجد فى كاتدرائية بيزا صف من العقود الطويلة الضيقة فى أوضـــاع أفقية ، وفى الطابق العلوى مباشرة • وقد تغير شكل العقود وطبيعة الترديد أيضا فى الطابق العلوى مباشرة ، وذلك بالانتقال الى شكل الخلايا القصيرة بأعلى العقود حيث تساعد على تقصير ارتفاع الأعمدة الرأسية • ويكرر الصف الثالث من الأعمدة نسب وأشكال الصف الأول أو المجموعة الأولى ، ولو أن الصف نفسه قد أصبح قصيرا ، وأخيرا فان توزيع الخلايا عند القمة فوق العقود يعطينا طابعا جديدا من العقود التى تتحرك من الوحدات المركزية العادية الى الوحدات القصيرة عند الأطراف • وهنا قام المعمارى بتغيير أسلوبه عندما انتقل الى أعلى من طابق الى آخر ، وعلاوة على ذلك فقد غير وضع الأعمدة لدرجة أنها لم تظهر مبـاشرة بعضها فوق بعض • كل ذلك بغرض التغيير عن طريق التكرار •

أما فى البرج المائل نفسه (شكل ١٦١) ، ولو أن الأعمدة صفت بعضها فوق بعض مباشرة ، فقد قصد المصمم الى عمل تغييرات وذلك باضافة قواعد مختلفة لهذه الأعمدة وعناصر مختلفة فى أعلى الأعمدة • حيث بدأ فى تضييق الطابق الدائرى ابتداء من الأعمدة الموجودة بالطابق السادس فتنتقل من طابق الى آخر تلافيا لوجود تكرار فى الشكل • وفى المكان الذى تغيرت فيه الأعمدة المشابهة سواء بتكبيرها أو تصغيرها ، قد نستطيع التكلم عن التطور أكثر من التكرار •

النسـبة : النسبة هى آخر العناصر التى سنتكلم عنها فى هذا البحث المختصر ، وتتضمن العلاقة بين الحجم أو أبعاد جزء معين من العمل الفنى وبين تلك الأجزاء الأخرى أو كلها • وقد تطبق فكرة العلاقة النسبية على الألوان وعلى المساحات الفاتحة والقاتمة ، وعلى الملمس ، وعلى كل من العناصر القياسية أو العوامل الخاصة بالتصميم • وقد تكون فكرة النسبة معبرة ببساطة بالنسبة للاحساس الطبيعى لحجم رأس رجل لا يتناسب مع طول جسمه • ففى حياتنا اليوميه نوع يسمى (بنوع النسبة أو نموذج النسبة ، وتوجد مثل هذه النماذج أيضا فى الفن كما سنرى فيما بعد فى (الباب ١٤) ، وتختلف هذه النماذج النسبية من عصر الى عصر متوقفة على نوع المثاليات القائمة والجمال المادى • وقد تكون النسبة ذات أهمية وذات جمال له تأثير كما شاهدنا من قبل فى



شكل (١٦٠) كاتدرائية بيزا ، بيزا ، ايطاليا .

شكل (١٦١) البرج المائل ، كاتدرائيا بيزا ، بيزا ، ايطاليا .

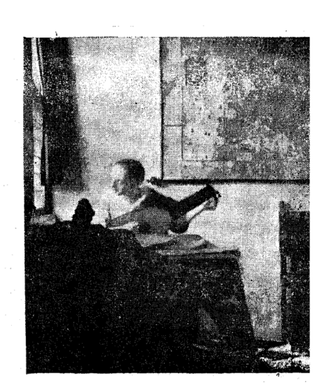
كاتدرائية بيزا أو برج بيزا المائل حيث أدخل عليها تغيير فى العلاقات النسبية التى تحتوى على نوع من التغيير ذى التأثير البديع .

كما يمكن عمل تغيير فى نسب جسم الانسان فى الصورة أو التمثال ، وذلك للحصول على التعبير الانفعالى ، وللحصول على المثالية أو بغرض الحصول على الرقة والرشاقة ، مثلما نجد فى النحت الرومانسكى (أنظر **أشعياء** سويلاك ، شكل ١٨٩) ، وفى أعمال الجريكو (شكل ١٥١ ب) ، وفى بعض الأنواع الأخرى من المظاهر الانفعالية ، حيث يبالغ فى طول الجسم ويجعله نحيلا لاظهار الناحية الروحية أكثر من الناحية المادية . ومن ناحية أخرى ، نجد أن الفنان الكلاسيكى (أنظر شكل ١٨٥) يحاول ايجاد نسبة تعبر عن المثالية الانسانية والعاطفية الانفعالية وتعبر عن الهدوء بدلا من الاضطرابات وحفظ التوازن بدلا من التهالك والضعف . ونجد برنينى المثال فى تمثاله **أبولو ودافنى** ، أو براكسيتيلس فى تمثاله **هيرميس** (أنظر شكل ١٨٦) أنهما يقومان باطالة الأيدى والأقدام واطالة الرأس وغيرهما للحصول على نوع معين من الارستقراطية والتحفظ . ونجد نفس الشىء فى الأشخاص الذين رسمهم جينزبورو ، وفان ايك و سارجنت وبعض المصورين الآخرين الذين قاموا بأعمال الطبقة الراقية (أنظر **صاحبة السمو السيدة جراهام** ، شكل ١٧٠) .

بجانب هذه العوامل الانفعالية ، نجد أن النسبة لها قيمة كبيرة فى ايجاد طبيعة الشكل لأى نوع من العمل ، حيث تتضمن تقسيم درجة الطول والعرض والسمك

وغيرها فى مقدمة العناصر الأخرى مثل التوازن والأسلوب والتكامل • ففى صورة فيرمير **الفتاة وابريق الماء** (شكل ٣٢) نجد أن المشكلة الفنية الموجودة هنا هى توازن العناصر المتعددة الموجودة فى مساحة الصورة حتى لا تسبب تزاحم المساحة أو ازعاج بعضهم بعضا عند ربط المصور لهم • وقد رسمت الفتاة لتسيطر على جو الصورة عن طريق حجمها أو نسبة جسمها بالنسبة للأشياء الأخرى ، وكذلك عن طريق نسبة كثافة ردائها الأزرق أمام الأزرق الفاتح المنبعث من النافذة والألوان الزرقاء الأخرى الموجودة بالصورة • وقد كان فى استطاعة فيرمير أن يقوم بتغيير نسب أبعاد العناصر الموجودة بالصورة لا لتعطينا أكثر من خريطة ونافذة أو منضدة ـ ونجد فى بعض الصور الأخرى مثل صورة **السيدة والقيثارة** الموجودة فى متحف متروبوليتان للفن أنه لم يعمل سوى ذلك • فينبغى بالنسبة للأعمال الأخيرة ، أن نلاحظ أن السيدة نفسها تظهر أصغر من السيدة فى صورة **الفتاة وابريق الماء** •

ولو أنه لا يوجد هناك نسبة قاطعة بالرغم من المحاولات العديدة التى تمت فى قرون عدة لايجاد قانون « بوليكليتوس » أو القطاع الذهبى (المذاهب التكعيبية الحديثة) وما يماثلها ، فان النسبة الصحيحة لها دائما ميزة عظيمة فى تحديد نوع العمل الفنى• انها لحقيقة فعلية ، وهو أن النسبة الرديئة تظهر واضحة • ويبين تمثال **لاوكون** فى العهد الهلنيسى باليونان (شكل ١٨٧) أن نسب الأب وابنيه الاثنين لا تدعو الى الارتياح ، ولو أن الابنين يظهران أصغر حجما بكثير من الأب (كما لو كانا طفلين

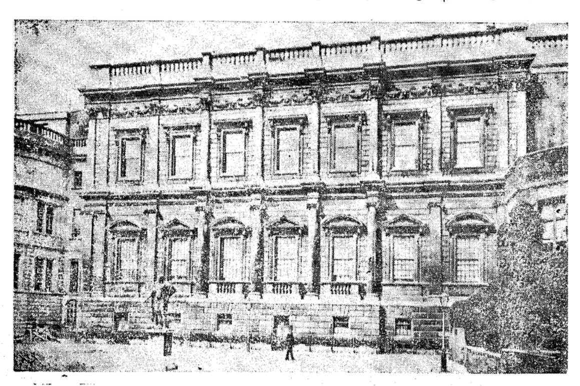


شكل(١٦٢) جان فيرمير : **السيدة والقيثارة** • متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •

صغيرين (، فهما فى الواقع رجلان شديدان وكان ينبغى أن يكونا بنفس النســب الموجودة فى الأب) ٠

وعلى العكس من ذلك ، نجد أن النسب الموجودة فى العناصر الصغيرة فى قصر فارنيزى (شكل ١٥٥) قد وصفت بعناية لدرجة أن أوضاع النوافذ الأفقية والرأسية لها تأثير مناقض لذلك الشكل الرئيسى الخارجى للبناء ؛ وذلك للعمل على ايجـــاد نسبة معتدلة من التباين ، فهذا التوزيع أو التنظيم الدقيق لم يكن له صلة دائمة بالأوضاع العديدة التى وجدت فى هذا المبنى ٠ وفى قصر الاحتفالات بوايت هول (شكل ١٦٣) الذى صممه انيجو جونز ، نجد أن المبنى أقــرب شبها الى مربع ونسب النــوافذ بتوزيعها ذات الأسلوب الأثرى تعتبــر ضخمة بالنسبة لمســاحة الواجهة التى وضعت عليها ٠ وبهذه الطريقة نجد أن نسب نوافذ قصر فارنيزى بالنسبة للواجهة تدعو الى الارتياح تماما ، وتعطينا نفس العناصر فى قصر الاحتفالات زيادة الشعور بالضيق عن طريق الأسلوب الاندفاعى للأعمدة المثبتة فى وسط الواجهة ٠

سنعود مــرة أخرى لمسـألة النسبة هذه فى مناقشتنــا الأخيرة (بالباب ١٩) محاولين الوصول الى ايجاد قيم نوعية ٠ وما حاولنا عمله هنــا فى دراستنا لأجهــزة التصميم ، وعناصرها التشكيلية وأسسها ، هو توصيل القارىء الى الطريق الذى يتبعه الفنان فى تصميم أعماله وليرى بقدر المستطاع ملاحظــات مختصرة تجعــل من السهل الحصول على تخطيط له أهميــة حيــوية ٠ فهى ضرورة بالنسبة للفنــان ، وبالنسبة للمشاهد ، فهذا التمهيد النظامى ينبغى أن يضاف اليه التفهم عندما ينتقل من الوضع العنصرى للأدوات أو الأجهزة الى المعانى الرقيقة للعناصر ، ثم توصله فى النهاية الى أهمية أسس التصميم التى درست بدقة وعناية ٠



شــــكل (١٦٣) انيجـو جـونز : قصر الاحتفالات ٠ وايت هول ، لندن ٠

١١
الفنون وقصة الإنسان

لقد رأينا فى بداية هذا الكتاب أن من مميزات دراسة الفن القديم هو أنها تخبرنا كيف عاشت شعوب البشر وأجناس هذه الشعوب • وأمكننا بالتجديد أن نكشف من خلال مثل هذه الدراسة شيئا عن وجهة نظر غيره من الناس فى الأخلاق ، والعادات ، ومشاهير الشخصيات ، وفى الدين ، والآراء الاجتماعية ، والاتجاهات السياسية ، وما الى ذلك • وفى تاريخ الحضارة ، تكون الاختلافات فى الاتجاه بين حقبة وأخرى موحية وذات قيمة ، وهى لاتقل عن ذلك أهمية بالنسبة الى تاريخ الفن • ويكشف ، بالاضافة الى ذلك ، تنقيبا فى التاريخ القديم (أو فى الحاضر البعيد) عن أن مثاليات الجمال المادى ، وماهو أهم من ذلك ، مثاليات الجمال الفنى تتغير بتغير الزمان والمكان •

وكما يختلف الذوق فيما يتعلق بأشكال الجسم من حقبة الى أخرى (فقد يفضل عصر النساء الممتلئات ، ويفضل آخر النحيفات) ، كذلك يكون الرأى فيما يتعلق بما هو مرغوب فيه فنيا ، كما يبين أوجه الخلاف من عصر لآخـر • ونحن نعنى بقولنـا : « مرغوب فيه فنيا » المقاييس التى تقرر تنظيم اللون والخط والشكل والتكوين والفراغ والنسبة والعوامل الجمالية الأخـرى • ولكننا لسوء الحظ ، فى الوقت الذى نفهم فيه بسهولة أن أجدادنا كانوا يفضلون نوعا من الجمال النسائى الذى يبدو غريبا علينا الى حد ما ، فاننا دائما لا نتقبل فى سهولة مماثلة حقيقة أن من الممكن أن يتغير الذوق فى الفن بنفس هذه السهولة •

من جملة المعلومات التى حصلنا عليها من الفن القديم ، نجد أن مادة معلوماتنـا تأتى من التأمل الدقيق لكل من الأسلوب (أى طريقة التعبير) والمضمون ، أو مادة موضوع العمل الفنى • فلكل منهما قصة يحكيها ، وأكثر من ذلك ـ كما رأينا من قبل فى الفصل الثانى ـ فانه غالبا مايكون تفحصنا للفن كتاريخ مرئى تأكيدا لما نعرفه من مصادر أخرى كالسجلات المكتوبة وتظهر فى حالات كثيرة ، علاقات جديدة ناتجة عن هذه الدراسة •

الأخـــلاق والعادات

قد نتناول قوس تيتوس كشكل ايضاحى بسيط فى مجال الأخلاق والعادات (القرن الأول الميلادى ، شكل ١٦٤ أ) ، وقـد أقيم للاحتفـال بذكـرى هدم المعبد

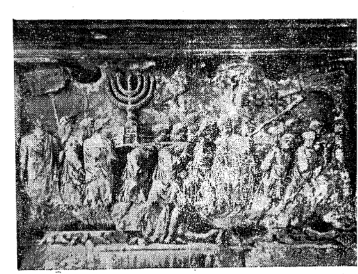


شكل (١٦٤) قوس تيتوس ، روما ٠
(صورة فوتوغرافية مصرح بها من شركة الخطوط الجوية العالمية) ٠

العبرى فى أورشليم بواسطة الامبراطور فسبازيان وولده تيتوس ٠ ويرمز النصب الى المظهر العسكرى للحياة الرومانية ، وكان يمنح القواد المنتصرون طبقا لهذا المظهر « النصر » من أجل موقعة ناجحة ، وهو هنا تدمير مملكة فلسطين الصغيرة ٠ وكان النصر موكبا محكم الاخراج ؛ فيه العسكريون الرومانيون بلباسهم الرسمى ، وفيه مجموعات خاصة تحمل أسلاب المعركة ، والأسرى المسلسلين المشدودين الى عربات المنتصرين ، وكان يمر الجميع تحت القوس الرومانى الرمزى الذى يشبه المنبر ٠

وتوجد على الجدران الداخلية لقوس تيتوس لوحات منحوتة تمثل سلب الآنية المقدسة من المعبد (شكل ١٦٤ أ) ، ومرور الامبراطور المنتصر فى شكل شخصى تمثيلى يرمز للنصر حاملا التاج فوق رأسه ٠ ومثل هذه الأقواس كانت عند الرومان جزءا من تاريخهم ، وكانت تزيد أهمية ووفرة فى بعض الفترات عنها فى غيرها، وقد أصبحت بالنسبة الى المقهورين رمزا مريرا للهزيمة ٠

ومثال آخر للأخلاق والعادات مسجل بواسطة عمل فنى هو الكتاب المزين الجميل المعروف باسم **ساعات الدوق دى بيرى الثمينة** وقد صورت صفحاته بمناظر من حياة الناس فى القرن الخامس عشر المبكر فى اقليم الفلاندرز (شكل ٢١) ٠ وهذا هو كتاب عن ساعات العذراء ، ويسجل الأوقات والساعات المناسبة لصلوات معينة ، وقد صنع من أجل الدوق دى بيرى الذى كان راعيا هاما للفن فى ذلك الحين ٠ وصورت على صفحاته الملونة الجميلة القصور وممتلكات الدوق الأخرى (وهى فى خلفية الصوره بوجه عام) ، وكذلك مناظر تظهر مآدب ومواكب وحفلات صيد وأحداثا أخرى تتعلق بأوقات معينة من السنة ، بنوع الناس الذى كان يعمل الفنان من أجلهم ٠ وتوجد ، بالاضافة الى ذلك ، مناظر من الحياة اليومية للفلاحين الذين كانوا يعملون فى ضيعات اللورد النبيل ٠ ويظهر هؤلاء الرجال والنساء وهم ينثرون البذور ، ويجزون الماشية ويجمعون حطب الوقود وما الى ذلك ، ويظهرون مرات أخرى تبعا لأوقات أو فصول



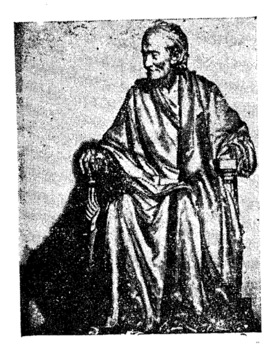
شكل (١٦٤ أ) غنائم من معبد أورشليم ، أحد التفاصيل من قوس تيتوس ، روما ٠

مختلفة ٠ وبطرق متعددة خاصة بها ، تصور هذه الصفحات الحياة فى القرن الخامس عشر المبكر باقليم الفلاندرز كما يراها مصور المخطوطات ٠

شخصيات

نجد حقلا غنيا هاما رغم أنه محير فى بعض الأحيان فيما يتصل بالشخصيات المشهورة وما تكشفه عنها الأعمال الفنية ٠ فتمثال **فولتير** الشخصى الذى قام به أودون (شكل ١٦٥) ، مثل معظم دراسات مشاهير القدماء من الناس ، يبعث الحياة الى الصفة الجسدية ـ وربما بعث بعض الطابع المميز كذلك ـ لشخص عرفناه من مصدر آخر ٠ ولقد تركت فى أذهاننا فى هذه الحالة المسرحيات والقصص والكتيبات والبحوث التى قام بها كاتب ساخر عظيم عدو للملكية فى القرن الثامن عشر ، صورة لشخصية متهكمة ، مريرة بل عنيفة ٠ ولم يظهر التمثال مع ذلك هذا التصور ، بل قد صور بالأحرى تعبيرا عن رجل حكيم عالمى ، بل عن رجل متسامح عاش تجارب كثيرة ٠ ويبدو هنا كبطل فى آخر حياته يلبس أردية الجمهوريين الرومان القدماء ٠ ومهما تكن فكرتنا عن فولتير من كتاباته ، سواء أكانت عن رجل المعارضة الحاد أم عن الهجاء الذكى الفطن ، فان تمثاله الشخصى يدفعنا الى ان نمعن النظر فى شخصيته ، ويجعلنا نتساءل عما اذا كانت شخصية الفنان (أو الكاتب) متفقة حتما مع طبيعة عمله ٠

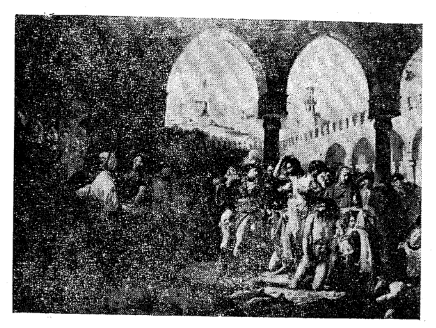
وفى مثال آخر ، وهو لوحة **نابليون بين المصابين بالطاعون فى يافا** من عمل البارون جرو (شكل ١٦٦) نجد ضوءا مشوقا مسلطا على الجانب الخاص بصفات الامبراطور المميزة وعلى ماقام به من أعمال ٠ ومهما يبلغ القدر الذى قرأناه عن نابليون فان وظيفة البارون جرو كمصور رسمى ورجل دعاية هى أن تضيف الى



شكل (١٦٥) جان أنطون أودون : فولتير ·
المسرح الفرنسى ، باريس (صورة فوتوغرافية مصرح بها من مكتب السياحة الحكومى الفرنسى) ·

علمنا أساليب تقديس الامبراطور وكيف كانت تشجع · فكان عمل جرو هو أن يظهر نابليون فى مظهر مستحب بقدر امكانه ، وكان هدفه الرئيسى عندما يصف معارك الرجل العظيم وغزواته (وقد شهد جرو من مسافة بعيدة ولم يشهد بعضها الآخر اطلاقا) هو أن يدبج تقريرا طيبا للقوم فى بلاده ·

ويرى نابليون هنا فى مسجد قد تحول الى مستشفى فى أثناء فترة حروبه فى الشرق الأدنى ، واقفا وسط الصوره وبرفقته أفراد من العاملين معه ، وهو يلمس القرح الشنيعة لمريض بالطاعون · ويجعل جرو الامبراطور وهو يبدو كأنه قديس أو شهيد من عهد المسيحية المبكر ، متأملا فى صمت . راغبا فى أن يخاطر بحياته حتى ولو أدت المخاطرة الى هذه الميتة الشنيعة فى سبيل الحب الذى يحمله الى البشر · وقد تبدو صورة القائد للبعض ، وقد زاغت عيناه نحو السماء فى فيض من الشعور الدينى ، مؤثرة للغاية : وتبدو للبعض الآخر وهو يتساءل عمن كان السبب فى كل هذا العناء ، أنه جوهر النفاق · وظاهر ان تعظيم جرو لنابليون هو بعيد عن الحقيقة بعد الصور الهزلية التى رسمها عن نابليون خلال نفس الفترة · وواضح أنه مع نابليون ، كما هو مع المستبدين الآخرين سواء أكانوا فى الماضى أم فى الحاضر ، كانت طرق التعظيم تشجع بواسطة العمل المرسوم والدعاية المنظمة · وهكذا تكون الصور أو التماثيل الشخصية مثل **فولتير** أقرب الى التقدير الأمين لشخصه (مهما يكن هذا التقدير شخصيا) من الصور الشخصية لرجال السياسة مثل نابليون الذى كان فى استطاعته التحكم فى نتيجة العمل ·



شكل (١٦٦) انطوان جان جـرو : **نابليون بين المصابين بالطاعـون فى يافـا** •
متحف اللوفر بباريس •

النظرة الدينيـــة

ماالذى يمكننا أن نعرفه من الفن عن اتجاهات الدين وهى تتغير من قرن الى قرن ، ومن بلد الى بلد ؟ فبفحصنا للوحة نموذجيـــة دينية هولندية من القرن الخامس عشر كلوحة روجيـــه فان دير فايدين **النزول من الصليب** (شكل ١٥٩) وبمقارنتها بلوحة نموذجية مماثلة من القرن السادس عشر المبكر الايطالى مثل لوحة رفائيل **عذراء الفجر** (شكل ١٦) ، فاننا نصل الى التحقق من أن جوهر التدين بالذات يختلف فى الفترتين وهو على ذلك مختلف فى اللوحتين •

يعطينا المصور الهولندى الأســـتاذ عملا يمتلىء بحنان فياض ، ومأساة عنيفة ، وتصويرا رمزيا لهذه اللحظة الرهيبة • فليس ماهو مبين هنـــا حزنا مألوفا لأم ثكلى وابن ميت ، ولا تبـــدو هيئات المشتركين على اختلافهم شيئا غير مواقف رسمية أو شعائرية • وبملاحظة وجوههم ، نرى مباشرة أن قليلا من الشخصيات مهتمة احداها بالأخرى من الناحية النفسية •

ويبدو كل منهم مهتما بنفسه فقط ، ناظرا فى داخله أكثر مما ينظر الى رفقائه • ويحتمل تماما أن الفنان الذى ينتمى الى أواخر العصـــور الوسطى قد قصـــد أن يقف الأشـــخاص منفردين كرموز معروفة عامـــة وهم : جوزيف الذى ينتمى الى أريماثيا ، مارى المجدلية والقديس جون ومارى وغيرهم ، كما لو ظهروا على واجهـــة كاتدرائية

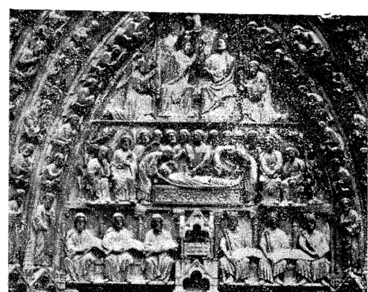
من عصر سابق • وفى الحقيقة أن خلفية هذه الصورة تعكس شكلا معماريا لكاتدرائية قوطية ، وأن الأشخاص قد نظمت من بعدين ــ رغم أنها نفذت نحتا على افريز ضيق •

ومع ذلك فان مايهم المصور فعلا هو أن يحقق وجود شخص العذراء ، وآلامها تحقيقا رمزيا صرفا ، وكذلك التحقق من وجود شخص الابن • ولقد تم هذا بواسطة توازى الأشكال متضمنة أذرع كليهما اليمنى المتدلية الى أسفل ، وأذرعهما الشمالية المرفوعة المسندة ، والانحناء الذى فى كل من الجسمين • وكل منهما جزء من مجموعة بها حركة ومرتبة كما لو كانت كل من المأساتين جزءا من طقس دينى فيه تتحرك تجمعات متوازنة فى ايقاع موسيقى متواز ولكنه متفرق • وترتبط كل مجموعة بالأخرى ارتباطا بينا رغم كونها متفرقة ، حتى الأم لا تنظر الى المسيح المتألم ، لأن ألمها يردد ألمه •

وبالرغم من أن للتصوير الفلمنكى المبكر عامة صفة التركيز والرمزية والامتلاء بالأهواء ، واحساسا غامضا بالاستغراق فى حقائق يكشف عنها الدين ويجعله مشابها لتصوير العصور الوسطى ، فانه من الصعب أن يكون هذا حقيقيا بالنسبة الى التصوير الايطالى المعاصر له والذى جاء بعده بقليل • ويمكن اتخاذ لوحة رفائيل **عذراء الفجر** مثالا للاتجاه الدنيوى الأساسى فى المدرسة الايطالية ، لما يتصف به من انسانية حارة ، بل بطابع الحياة اليومية • ومن المؤكد أن هذا ليس منظرا لمأساة ، ولكن حرارته وطابعه الدنيوى هما من مميزات عصر وثقافة رفائيل كالذى يتميز به عمل أسبق لروجيه فان ديرفايدين من غموض عصره وتعمقه الدينى • وحيثما يظهر فان ديرفايدين عالما من الشخصيات الرمزية غير المثالية ، فان رفائيل ــ أستاذ عصر النهضة ــ يزيد من جاذبية أشخاصه كآدميين فى الوقت الذى يجعلها فيه مثالية من الناحيتين المادية والذهنية : فان مارى والطفلين (القديس يوحنا المعمد الصغير والمسيح الطفل) أناس جذابون للغاية ، ارتباطاتهم النفسية دافئة ومتقاربة • ويحدق يوحنا النظر فى هيام الى المسيح الذى يبادله النظر بطريقة حلوه بريئة ، فى حين تحدق مارى بدورها اليهما بأسلوبها النسائى الساحر الملىء بالأمومة • حتى وضع العذراء فهو مرسوم بحيث يحيط جسمها بالطفلين فى رمزية من داخل سياج يبدو فى شكل متوازى الأضلاع •

ويعبر هذان العملان عن وضعين دينيين مختلفين : اذ يهتم الوضع الأسبق اهتماما أكثر مباشرة بالحقائق الروحية العميقة ، ويهتم الأخير بالتعبير عن مثل أعلى دنيوى ، بل مثل يتصف بالرقة والاناقة • ويحكى أحد المؤرخين الأوائل عن امرأة ايطالية تقية تركت لكنيسة أبراشيتها لوحة فلمنكية كانت تعدها أثمن ممتلكاتها لأنها ــ كما قالت فى وصيتها ــ « دينية للغاية » •

ويمكن رؤية الفارق بين هذين الوضعين الدينيين ــ ماينتمى الى القرون الوسطى وما ينتمى الى الوضع الانسانى ــ فى شىء من المبالغة ، فى التباين الموجود بين عمل قوطى وعمل من القرن السابع عشر • دعنا نقارن مثلا بين **بوابة العذراء** فى كاتدرائية نوتردام بباريس (شكل ١٦٧) ، التى تتضمن مجموعات من النحت يرجع تاريخها



شكل (١٦٧) بوابة العذراء • كاتدرائية نوتردام ، باريس •

الى القرن الثالث عشر المبكر ، وبين لوحة كارافاجيو **موت العذراء** (شكل ١٥١ أ) التى نفذت حوالى عام ١٦٠٠ • ونتعرف هنـا موضـوعا دينيا قد عالجه الفنانون طوال أربعمائة سنة متفرقة فى بلاد مختلفة ، وهو الموضوع العام الخاص بموت وتتويج العـذراء •

وقد اختار المثال أن يصور على الكاتدرائية القوطية منظرا رمزيا روحيا بدرجة عميقة ، وأن يبين فى الجزء السفلى منه ثلاثة أنبياء وثلاثة ملوك ، ويشيرون الى هؤلاء الذين تنبأوا بمجىء المسيح وأسلافه • ويعالج الجزء الأوسط بعث العذراء ، أو بالأحرى تحول روحها الى السماء فى لحظة موتها • وهناك فى حضور الحواريين الذين استدعوا من أركان الأرض البعيدة من أجل هذا الحدث ، يظهر المسيح ليرشد روح أمه الى مكانها المشرف من على يمينه (الجزء العلوى) حيث تتوج ملكة على السماء • وتوجد هنا صفة عاطفية ثابتة أكثر مما يوجد منها فى صورة **النزول من الصـليب** ، ويوجـد تقيد يرجع أساسا الى ما هو رمزى فى هذا العمل وليس الى طبيعة المنظر المصور الواقعية أو الفعلية •

ويوجد تكرار فى الشكل بين كثير من الحواريين والأنبياء والملوك ، الذين لايحتاجون الى أن يتميز أحدهم فى الشكل عن الآخر فى أى من التفاصيل ، ماداموا رموزا شكلية يتعرفها أى شـخص بسهولة فى تلك الفترة • وهم يقفون حـول التابوت المقدس ، ويرفع الملائكة روح العذراء خارج النعش ، مع المسيح الذى (وله هالة ذات صليب) يلتفت وحده بعيدا عن السطح المـوازى لخط لوحة النعش البارز الرئيسى • وبالرغم

من أنه من المفروض أن يكون الحواريون متأملين للمعجزة العظيمة . فليس هناك وضع لوجه أو لجسم يظهر هذا (قارن هـــذا بصورة فان ديرفايدين السابقة) • والنقطة الهامة هى أن هذا المنظر رمزى مصمم لجمهور معين . وهو نتيجـة روحيـة معينـة من أجلها كان هذا الوقار الشكلى مرغوبا فيه ؛ اذ قد كان كل امرىء « متدينا » بطريقة لا يمـــكن أن نبدأ فى تفهمها اليوم • وعلى ذلك . كان المرء متأثرا بدافع من الرموز العادية المعروضة أمامه •

وبعد قرون من ذلك الوقت . عندما صور جيوتو لوحته **موت القديس فرانسيس** (أنظر شكل ١٧٦) كان من الضرورى للفنان فعلا أن يدخل باعثا انسانيا . مثل دهشة الراهب من على شمال السرير . ومثل حزن الآخرين الواضح رغم أنه محكوم • وعنــدما نصل الى لوحة كارافاجيو التى تنتمى الى القرن الســابع عشر . فاننا نرى موقفا عاطفيا فيـــه مبالغة أكثر مما فى عمل جيوتو . وبالتأكيد أكثر وضوحا وأبعد تعبيرا من العمل الموجود فى نوتردام الذى ينتمى الى القرون الوسطى • وليس هذا المصور وحده . بل آخرون كثيرون من هذه الحقبة يبدو أنهم يعرضون صفة عاطفية عنيفة . كما لو أنهم كانوا يشعرون بضرورة قوية الى أن يحركوا مشاعر الناس •

ويبعد هذا العمل منظر الموت عن السمو الرمزى القديم الذى اتصف به كل من مثال نوتردام وجيوتو . ويضــعه فى مستوى الحيـــاة اليوميـــة فى وضـــوح ليكون الرجل العادى أكثر اعجابا به • ولا تبدو العذراء هنا كائنا سماويا ولكنها بالأحرى امرأة بسيطة قد ماتت مرتدية ملابس عادية • وقد تجمع أصدقاؤها وأقرباؤها ــ وهم بنفس الصورة العادية والطبيعية التى تبدو هى بها ــ ليقوموا بواجب الاحترام ولينتابهم الحزن بدلا من أن يتأملوا معجزة ما • وفوق ذلك اهتم الفنان للغاية باثارة مشاهديه . وهو لهذا الغرض قد أكسب المنظر صفة مسرحيه بتركيزه أشعة الضوء بطريقة متعمدة ولكنها مؤثرة . وجعلها تسقط على قمم رؤوس المشاهدين فى المنظر . وتنير شكل العذراء كلية وهى على السرير من تحتهم •

واذا كان حقيقيا أن الرجل الغربى فى الزمن القوطى قد امتلأ بايمان لا يحتاج الى الترديد والدعم المستمر . فانه حقيقى كذلك أنه فى القرن السابع عشر فى أثناء فترة الاصلاح الدينى (Counter Reformation) شعرت الكنيسة بأن تقوية الأرواح المتخاذلة التى أضعفها شكوك وتمرد التنظيم السابق . هى أمر حيوى • وكان هــذا مايجعل عملا من أعمال الباروك مثــل هــذا لازما ونموذجا لعصره • وكلمــا كانت الأشخاص ووجوههم فى الزمن القوطى أكثر تعميما . كان تأثيرها ومعناها أكثر رمزية . وكلما كان الناس فى عصر الباروك طبيعيين من حيث التفاصيل والانفعالات . كان تعرفهم من المشاهد أقرب •

الأوضاع الاجتماعيـــة

مثلما تستطيع الأعمـــال الفنية أن تكشف لنا عن النظرة الدينية القائمة فى زمنها . وهى تقوم بذلك فعلا . فانها تخبرنا كذلك بالكثـــير عن السلوك الاجتماعى



شكل (١٦٨) جان أنطوان واتو : **الابحار الى جزيرة سيتيرا** • متحف اللوفر ، باريس •

والسياسى للفنانين وعملائهم أو من يقوم برعايتهم • ويمكن الوصول الى استنتاجات عن المستويات الاجتماعية (الطبقات التى ينتمى اليها الأفراد) من مقارنة ومباينة لوحتين فرنسيتين من القرن الثامن عشر ، وهما لوحة واتو **الابحار الى جزيرة سيتيرا** (شكل ١٦٨) ولوحة جروز **لعنة الوالد : الابن المعاقب** (شكل ١٦٩) فنحن نرى فى اللوحة الأولى ــ وهى مصورة فى أوائل القرن ــ رجالا ونساء يتصفون بالأناقة يمشون هنا وهناك فى ملابس من الستان اللامع ، وأعقاب « كعوب » الرجال العالية ، وسراويلهم الضيقة ، تجعلهم يتحركون فى تصنع بطريقة تبدو لنا متكلفة ، ومآزر السيدات الواسعة المنتفخة تجعلهن يظهرن كالسابحات فى رشاقة فوق الأرض • ويغمر العمل كله جو من التصنع والابهام ، كما لو كان الناس يقومون بخطوات « رقصة المنيويت » الأرستقراطية ، أو بخطوات مسرحية •

ونستطيع أن نرى الكثير من هذا بدون أن نعرف شيئا ما عن واتو المصور ، أو عن الظروف المعينة التى كان يعمل فيها • الا أن هذه الانطباعات نفسها تخبرنا بأن واتو كان يرسم العملاء الذين كانوا يطلبون هذا الحسن وهذه الأناقة ، وأن أحد مثاليات حياتهم كان تبادل الغرام والغزل بطريقة مهذبة ، وهو مانلاحظه فى اللوحة • وعندما تزيد معرفتنا بالمصور ، فاننا نكتشف أنه كان نتاج عصر ملكية مرح بفرنسا فى القرن الثامن عشر المبكر • وفى المسرح (الذى كان واتو مخلصا له بوصفه رسام



شكل (١٦٩) جان بابتيست جروز : **لعنة الوالد : الابن المعاقب** • متحف اللوفر ، باريس •

مناظر سابقا) فى أثناء تلك الفترة بوجه عام ، كان المثل الأعلى فى الشهامة التى تخلب اللب ، هو تقليد مطارحة الغرام بشكل متقن ، الذى كان يحافظ عليه فعلا الأرستقراطيون •

وفى أقصى اليمين ، تبين اللوحة نفسها زوجين من العشاق المتأنقين ، ويهمس السيد بأشياء تافهة حلوة فى اذن السيدة • وبجانبهما يوجد زوج آخر يمثل الخطوة الثانية فى الغزل التى كانت توصف بالشهامة ، وهى مساعدة السيد للسيدة على الوقوف • ويبين الزوج الثالث سيدة صغيرة يقودها حبيبها عبر الشاطىء الأخضر ليلحق بالأزواج الآخرين الذين تجمعوا حول سفينة مزينة بأعمال حفر دقيق متقن سوف تقلهم الى جزيرة سيتيرا الأسطورية ، جزيرة الحب •

وتبدو مثاليات الطبقات الراقية كما كشفت عنها مثل هذه الأعمال فى تباين قوى بالنسبة لتلك المثاليات التى كشفت عنها لوحات مثل لوحة جروز **لعنة الوالد : الابن المعاقب** ؛ وهى من الأعمال التى تمت فى الفترة الأخيرة من القرن الثامن عشر • واذا كان فى الامكان أن يصدر حكمنا عن لوحات من هذا الطراز الجديد ، فان ذلك يعنى أن الأحوال قد تغيرت كثيرا • وتشير هذه الصورة كذلك الى المسرح ، ولكن ليس المسرح الخاص بمطارحة الغرام مطارحة مصطنعة • اذ حتى النظرة السطحية تكشف عن جدية جديدة ، بل حتى عن مأساة عاطفية وعن الواقع من أن المصور يحاول الاشارة

الى درس أخلاقى بواسطه تصويره للمخطىء النادم المنكسر على اليمين ، الذى عاد لبجد والده يحتضر ، والأقارب الذين يبكون فى جلبة متجمعين حول سرير الموت • وبالرغم من أن تعبيره العاطفى المبالغ فيه لا يتفق مع الأذواق فى الوقت الحاضر ، الا أن مثل هذا النوع من العمل فى كل من التصوير والأدب كان محبوبا فى أواخر القرن الثامن عشر ، حتى لدى المجتمعات الاجتماعية المختلفة التى سبق أن وضعت المصور واتو تحت رعايتها •

ونستطيع أن نرى فى غير صعوبة كبيرة أن الأشخاص فى لوحة جروز ليسوا أرستقراطيين ولكنهم بالأحرى من الطبقة المتوسطة العادية يمرون بنوع من التجارب العاطفية مثل التى تقدمها دور السينما والراديو والتليفزيون من مآس عاطفية للكثيرين اليوم ، الذين مازالو يجدونها جذابة • والتغير من أناقة واتو وتصنعه الى الشعور الفطرى المبالغ فيه هو مقياس لانتقال السلطة من الطبقة العالية الى الطبقة المتوسطة ، ولأن الأخيرة كانت فى طريقها الى أن تصبح هامة بشكل متزايد فى حياة فرنسا كلما تقدم القرن •

ويمكن كذلك ملاحظة التباين فى وجهة النظر الاجتماعية المنبعث عن هاتين اللوحتين فى الأعمال الفنية لبلاد أخرى أو فى فترات أخرى • وقد نتناول عملين آخرين مختلفتين كصورتين انجليزيتين تنتميان الى القرن الثامن عشر ؛ وهما : لوحة هوجارت **زواج آخر طراز** ، وصورة **صاحبة السمو السيدة جراهام** من عمل جينزبورو (شكلى ١٩ ، ١٧٠) • ونستطيع أن تقول من الملابس والألقاب ان كلتا الصورتين تتضمنان أفرادا من الطبقة الأرستقراطية جزئيا أو كليا • ومع ذلك فان هوجارت قد ادخل نغمة من المرح الانجليزى والهزل (caricature) فى أسلوبه ، بينما يبدو أن جينزبورو يميل الى عكس ذلك نحو الوقار والجدية • وقد يكون هذا الاختلاف دليلا على أصل المصور أو ميوله ــ ولكن مهما يكن السبب فى ذلك ، فان العمل الفنى يجسم وجهة نظر اجتماعية •

ويشير الواقع من أن كلا من الفنانين كان ناجحا من الناحية الماليه ، الى أنه كان هناك متسع لكل من وجهتى النظر الموالية للأرستقراطية والمضادة لها فى انجلترا كما فى فرنسا ابان تلك الفترة • ولكن بينما يكون المرح والجاذبية عند واتو تعبيرات دقيقة عن طبقة البلاط التى كان يعمل الفنان من أجلها ، فقد كانت أناقة السيدة جراهام نتيجة لشىء من المبالغة الكاذبة فى نسب جسمها ــ فكان كل شىء متجها الى أعلى فى نحافه واستطالة ، ويزيد من وقعها العمود الموجود على اليمين • وحقيقى ، أن عمل جينزبورو هو أن يجعل عملاءه يبدون ممشوقين فى أناقة ومن أصل عريق ، وجلى أن الناس كانوا يأتون الى مرسمه من أجل ذلك • وقد نقول اذن ان جينزبورو يعكس المثل الأعلى النبيل والذى يتمشى مع آخر طراز والذى كان يطمح اليه كبار الطبقة المتوسطة ، وكذلك الطبقة الأرستقراطية الريفية التى كانت فى عهده •

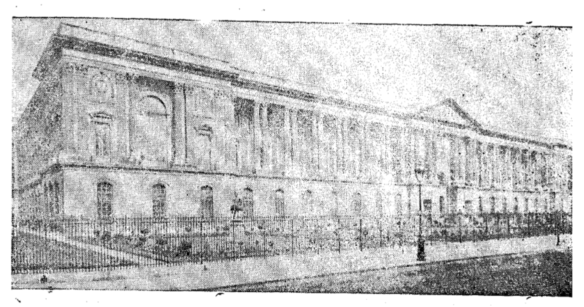
ويكشف هوجارت عن اتجاه دقيق نوعا ما ــ اذ يشير عنوان صورة **زواج آخر طراز** الى كراهية ذلك النوع من الطموح الاجتماعى الرخيص • وتبين الصورة



شكل (١٧٠) توماس جينزبورو : **صاحبة السمو السيدة جراهام** • متحف الاسكتلاندى الأهلى ، ايدنبره •

نفسها ــ وهى واحدة من مجموعة قام بها هذا الناقد الذائع الصيت عن سلوك وأخلاق عصره ــ زوجين شابين يجلسان الى الشمال ، وللشاب هيئة تعد نموذجا للرجل المتأنق الأجوف الذى كان ينتمى الى تلك الفترة ، والشابة هى ابنة مدللة لأب غنى متبرمة غير راضية عن شىء ؛ اذ قد تزوج الاثنان منذ وقت قريب بقليل من الحب المتبادل من الجانبين ، بعد أن قدم الشاب اسمه الارستقراطى الى الزوجة فى مقابل ما قدمته السيدة الصغيرة من ثروة أبيها الى الزوج ، ولا يندمج كل منهما فى الآخـر تماما كما هو واضح من هيئتهما الخاصة ، ويتناسب عـدم اكتراثه واستهتاره مع تبرمها بكل شىء • ونستطيع أن نرى فى خلفية الصورة خادماً كسولا يقوم بتنظيف بقايا حفلة (والأشياء الظاهرة على الأرض فى المقدمة هى جزء من ذلك) بينما يترك الساقى المكان على يمين الصورة فى انزعاج مبعثه التدين ، لما يدور من حوله •

وبالرغم من أنه من السهل نسبيا قراءة قصة ما ومقصدها الاجتماعى فى أعمال مثل مجموعة **زواج آخر طراز** ، فانه يمـكن قراءة هـذا المقصـد كذلك من أعمال تقل فى وضـوحها مثل الصـور الشخصية التى قام بها جينزبورو ، بل من مواد لا موضوع لها مثل المبانى • وبما أن المبانى التى يصنعها الناس من أجل الناس مشكلة تقوم على احتياجات عملية معينة مقصودة ، فان هذه الاحتياجات تكشف عن نفسها بسهولة للمشاهد • وكلما زادت معرفتنا بحقبة معينة من الزمان شـيد فيها

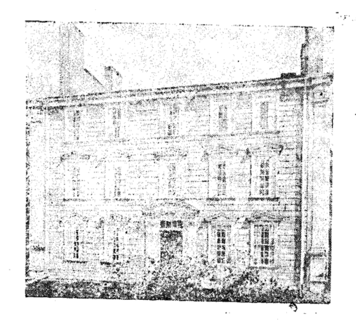


شكل (١٧١) كلود بيرو : الواجهة الشرقية من متحف اللوفر بباريس •

مبنى ما ، زادت قيمة وثراء تحقيقنا للغرض الاجتماعى الذى من أجله قد شيد • وفى وسعنا حتى بدون أن نعرف شيئا ما عن فرنسا فى القرن السابع عشر أو عن أمريكا فى القرن الثامن عشر ـ أن نرى أن الأهمية الاجتماعية لمن شيد بناء اللوفر (شكل ١٧١) كانت أعظم من أهمية من كان يملك البيت الملكى (شكل ١٧٢) • وواضح أن البناء السابق أضخم وأغنى وأكثر احكاما من كل الوجوه • وواضح كذلك أنه لابد قد استنفد وقتا أطول ومالا وسلطانا أكثر فى اقامته • ويمكن تطبيق نفس القاعدة القياسية على العمارة المعاصرة اذا ما كان علينا أن نقارن منزلا بسيطا يتسع لأسرة واحدة فى احدى الضواحى ، ومنزلا كبيرا فى مدينة واسعة •

الا أن الحجم وحـده أبعد من أن يكون المقياس الوحيد على الأهمية الاجتماعية ؛ اذ قد يشير الحجم الكبير الى تعضيد ملك قوى ، أو تعضيد نوع من الديمقراطيـة ، أو حتى دكتاتورية للعمل الفنى • وبنفس الدلالة ، يمكن القول بأن بناء صغيرا نسـبيا مثل منزل توجندهات الذى بنـاه فانديرروه أو منزل كاليفورنيـا (شكلى ٦٤ و ٦٥) هو نموذج لمسكن خاص يتزايد بناؤه من أجل المحدثين من الأثرياء • وتعد وظيفة مبنى من المبانى أو وظائفه أبعد أهمية من حجمه عند تقديره من الناحية الاجتماعية •

وبفحص مبنى اللوفر ، يتضح أن له عددا جسيما من الحجرات يحتويها تصميمه المتسع اتساعا خياليا : فهناك أجنحة الخدم التى تتسع لعدد لا يحصى منهم ، ووجودهم ضرورى لادارة بلاط ضخم ، وعدد كبير من المساكن المخصصة لرجال البلاط وحاشياتهم



شكل (١٧٢) البيت الملكي • ميدفورد ، ماساشوستس •

ومتسع لوظائف السلطة الادارية والدينية والمخزن وحظيرة الخيل ، وكل وظيفة أخرى يمكن تصورها • وكان لابد لعمل مثل هـذا التنظيم الرحيب بسبب الواقع من كون هـذا البناء أحد مسكنين من أكبر المساكن الرسمية للملك لويس الرابع عشر ــ وكان المسكن الثانى هـو مقر فرساى الذى يقع خارج باريس • ويجب النظر الى اللوفر باعتباره رمزا لسلطان وأهمية الملك ، كما يشهد بذلك الواقع أيضا • وبالرغم من أن مقر قيادة الملك الحقيقية كان فرساى فان وزراءه قد شعروا بأهمية وجود مسكن رسمى له داخل باريس •

وأبعاد البيت الملكى المتواضعة (وهى فى مدفورد ماساشوستس) ، والتى تبلغ أقل من ٥٠ قدما طولا و ٣٨ قدما عرضا وحوالى ٣٦ قدما فى الارتفاع ، لا يمكن أن تكون نقطة نبدأ منها مقارنته حتى بجزء واحد من اللوفر الذى يرى هنا ، والذى يبلغ وحده ٦٠٠ قدم فى الطول • ومن الجلى أن لمالك المنزل من الوسائل والسلطان ماهو أقل بكثير من لويس الرابع عشر ، ومع ذلك فقد كان يعد البيت الملكى فى مستعمرة بنيوانجلاند منزلا ذا أهمية ووقع فى النفوس ، وكان هذا حقيقيا رغم أن حقيقة وظيفته كانت ايواء أسرة واحدة يخدمها عدد متواضع من الخدم ، أسرة رجل أعمال موسر كان يمثل أعلى طبقة موجودة فى أمريكا الديمقراطية وقتئذ •

وكانت توجد فى أمريكا كما فى فرنسا أنواع أخرى من المساكن قد نقارنها بأمثلة من مساكننا • وتتدرج أنواع المساكن الفرنسية تنازليا من قصر الملك الى أكواخ الفلاحين ــ بما فى ذلك من قصور ريفية أعدت للطبقة الارستقراطية ومنازل التجار • ويمكن أن يجد المرء فى المستعمرات الأمريكية ــ بالاضافة الى مسكن أثرياء

التجار الذى شاهدناه هنا ــ قصر صاحب الأرض فى بعض مزارع الجنــوب ، والمنزل الريفى الذى يوجد فى نيوانجلاند ، والكوخ الخشبى الموجود فى الأراضى الغربيـــة ، ونماذج كثيرة أخرى ، يشير كل منهما الى مركز بانيها الاجتماعى ٠

وليست القصور دائماً فى دقة احكام مقر لويس الرابع عشر، وليست كل مساكن رجال الأعمال فى تواضــع منزل اســحق رويال ٠ اذ تتوقف درجة بهاء المساكن على الظروف التى تكشف عنها الأبنية نفسها ٠ وقد جعلت أحوال أمريكا مع مستعمراتها ذات التراث المتزمت المأخوذ عن نيوانجلاند ، بناء منزل التجار الذى يزيد فى اتقانه غير مستحسن ، مثل تلك المنازل التى أقيمت فى أواخر القرون الوسطى فى أوروبا متمثلة فى منزل جاك كور فى بورج أو متمثلة فى تلك المنازل التى تنتمى الى القرن العشرين المبكر فى أمريكا مثل منزل راينلاندر الكبير العتيق فى مدينة نيويورك ٠

وليس ضروريا أن يكون اللوفر نموذجا للقصور ، مع أن كثــيرا من ملوك القرن الثامن عشر فى أوروبا قد عمل على تقليده،عندما كان لديهم الامكانيات المالية والسياسية اللازمة ، ويمكننا مقارنة مقر ملكى مثل اللوفر بقصر سابق عليه ، فان قصر فارنيزى بروما (شكل ١٥٥) هو مبنى سكنى صغير جدا اذا ماقورن بالمبنى الفرنسى مع أنه أكثر وقعا من البيت الملكى ، وكان حكام ايطاليا فى القرن السادس عشر عندما شيد هــذا القصر أمراء صغاراً ، وكان بعضــهم نائبا لملك اســبانيا أو فرنســا يحكمون أجزاء صغيرة من ايطاليا باسم سادتهم الأجانب فكان يجب أن تكون مساكنهم رمزا لسلطة نائب الملك ، الا أن الوظيفــة التى كانوا يؤدونها جعلت من مثل هذه المبانى المتواضعة نسبيا مكانا يلائمهم تماما ٠

جميع المبانى التى كانت موضع اعتبارنا فى هـــذا الجزء حتى الآن هى مساكن فردية ، مهما يبلغ تنظيمها من اتقان ، ومهما تبلغ وظيفتها فى النهاية من أهمية ٠ وفى الأزمنة الحديثة ، مع الكثافة الجديدة للسكان، قد أصبح كثير من هذه الأبنية القديمة فى روما وباريس ومدريد وفى مدن أخرى ــ التى كانت أصلا بيوت الطبقة الارســتقراطية ــ مساكن متنوعة للعمال ٠ وبعدم تقبلنا فى الحاضر لهذه المساكن التى لا ترضى ، والتى تشــبه وكر الأرانب ، والمساكن الأصلية الأخرى المرادفة لها ، نجد أنفسنا قد اتجهنا الى أكثر الحلول الاجتماعيه منفعة لمشــكلة اسكان عدد كبير من الناس ، وهى مشروعات الاسكان الفردى قليل التكاليف والشقة السكنية على مجال واسع ٠

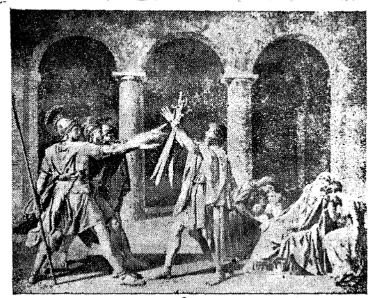
ويمكننا تناول مشروع جراتيوت ــ أورليانز لاعادة الانشاء فى ديترويت الذى يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٠ (شكل ٧٩) كمثال من مشروعات الاســكان الحديثة ٠ وهو يمثل محاولة استخدام وسائل الانتاج بالجملة ــ وربما كان ذلك أكبر طابع يميز نمو مجتمعنا ـ من أجل العناية بالكثير من الناس الذين تجتذبهم المدينـة كى يقوموا بأوجه نشاطهم المتنوعة ٠ ولأن هذه المساكن تنتج بالجمــلة ، فهى أقل نفقة نسبيا من المنزل الفردى الذى يقام فى الضواحى ، أوغالبا ما يكون أقل نفقة من المسكن العادى الذى يقام بالمــدن ٠ وهى تزيد عما تمنحه للمستهلك مقابل مايدفعه من مال ، كمــا يفعل الراديو أو السيارة الذى ينتج بالجملة ٠

المعانى السياسية

تكمن الأوضاع السياسية فى مضمون وشكل كثير من أعمال الفن ـ وقد سبق أن رأينا هذا فى مقبرة لورنزو دى مديتشى التى قام بها ميكل انجلو (شكل ٣٤) بوضعها الملتوى المنتقد تجاه أسرة حاكمة ، أو كما رأينا فى لوحة جـرو **نابليون بين المصابين بالطاعون فى يافا** (شـكل ١٦٦) ، بما تحمله من مديح صريح لنـابليون • ويثـير مديح حاكم ما بعض المشكلات بالنسبة الى الفنان ، الا ان ادانته من ناحيـة أخـرى مخاطرة أكبر ؛ اذ لا يسمح الجو السياسى بالتعبير عن ادانة الحاكم اذا ماكانت سلطته مطلقة • ولقد هوجمت المؤسسات الاجتماعية فى وقت مبكر ظهر فيه التنظيم الدينى الجديد خلال القرن السادس عشر والحركة المضادة لهذا التنظيم عنـدما أصـدر الكاثوليك والبروتستانت فيضـا هائلا من الصـور الهزلية بعضهم ضد بعض . الا أن التعليقات السياسيه قد ظلت لفترة طويلة مجازية أورمزيه كمـا هى فى مقبرة مديتشى أو فى لوحات بيتر بروجل التى كانت موجهة ضد الغزاة السابقين للأراضى الواطئة فى القرن السادس عشر •

وتوضح لوحة دافيد **قسم الهوراتى** (شكل ١٧٣) المصورة عام ١٧٨٤ طريقـة التعليق السياسى الملتوية الذى عم ليلة الثـورة الفرنسية ، عندما شعر الفنان شعورا عنيفا بواقع الحياة السياسيه مثل غيره من أبنـاء عصره الأحرار الكثيرين ، وكان أهم مظاهر هذا العصر هو الشعور الثورى الصاعد ضد الملكية • ولكنـه لم يظهر ـ وفى الحقيقة لم يكن يستطيع ذلك ـ طبيعة ميوله السياسية • وهو بالأحرى ، قد عبر مجازيا عن الشعور بأن حب الوطن يجب أن يزيد فى أهميتهم على أهمية حتى هؤلاء الذين هم أعز الناس لدينا • وقد قدم دافيد ـ مقتبسا موضـوعه من احـدى مسرحيات القرن السابع عشر ـ ثلاثة من شباب الرومان المحاربين ، وهم من أسرة هوراتى الذين وهبوا أنفسهم للقتال حتى الموت ضد مدينة مجاورة كانت فى حرب مع روما ، رغم أن أخواتهم الثلاث اللائى نراهن الى يمين الصـورة باكيات متزوجات برجال ينتمون الى المدينـة المعادية . ولم يكن يصدق قبل ذلك فى نفس القرن أن هناك من يفضل الوطن على الأسرة، والآن فى نطاق أدب السياسة الجديد ، قد أصبحت الوطنية أو حب الوطن ، يقوم بدل تقديس الملوك • وكان هذا هو العصر الذى ظهر فيـه أول جيش وطنى حـديث بدل الجيوش المرتزقة التى كانت تمثل العصر وكانت لا تزال موجودة فى القرن الثامن عشر . وبينما كان الوالد فى لوحة جروز يعظ من أجل وحـدة الأسرة (شكل ١٦٩) فان الوالد فى لوحة دافيد يعظه من أجل الوطنية •

وقد وجدت كذلك لوحات سـياسية أكثر وضوحا أثناء هذه الفترة ، مثل لوحة جـرو التى ترجـع الى عام ١٨٠٤ والتى سبق أن فحصـناها ، الا أنهـا كانت فى خدمة الحاكم • وبعكسها ، تبين لوحة جويا الشهيرة **اعـدام مواطن مدريد** عام ١٨٠٨ (شكل ٢٠) تشهيرا عنيفا بنابليون ، وهى تعطينا تأثيرا مختلفا تمـاما فيما يختص بالامبراطور وجيوشه • وقد وقعت هـذه الحادثة فى أثناء حرب شبه الجزيرة التى غزا فيها الفرنسيون اسبانيا وقام فيها الانجليز بمساعدة الاسبانيين • وثار سكان مدريد فى ٢ من مايو عام ١٨٠٨ ضـد الاحتلال الوحشى لمدينتهم من الفرنسيين وجيوشـهم



شكل (١٧٣) جاك لويس دافيد : قسم الهوراتى • متحف اللوفر ، باريس •

المرتزقة الذين ينتمون الى شمال أفريقيا • وكانتقام لهذا الهجوم المدنى على الكتائب ، جمع الغزاة أكبر عدد من الناس تمكنوا من الحصول عليه ، وأوقفوهم صفا ، ثم أعدموهم دفعة واحدة كما هو ظاهر فى هذا العمل • وقد اشتعل جويا من الغيظ لما حدث لوطنه ، فكان الجنود الفرنسيون فى نظره وحوشا وكان قومه شجعانا يستحقون العطف ــ ولقد قيل كل هذا فى بيان سياسى عنيف • وماجعل وجود مثل هذه الصورة ممكنا هو الواقع من أنها (بعكس صورة دافيد) لم تعرض ولم يكن من الممكن أن تعرض قبل مضى وقت طويل من تنفيذها •

وبعد حوالى عشر سنوات من ذلك ، عرض جيريكو فى باريس لوحته **رمث ميدوسا** (١٨١٨ ــ ١٩ ، شكل ٢) ، احتجاجا على عجز الأسطول الفرنسى اذ ترك ضباطه مجموعة من المتطوعين فى البحرية يغرقون فى حادث سفينة • وقد صادرت السلطات هذه اللوحة • الا أن الاحتجاج السياسى قد أصبح ممكنا بشكل متزايد خلال القرن التاسع عشر خاصة فى رسومات الجرائد الهزلية حيث لعبت دورا عظيما • وقد يتضح هذا فى أحد أعمال الليتوجراف الشهيرة التى قام بها دوميه عام ١٨٣٤ وهى شارع **ترانسنونيان** (شكل ١٢٣) وهى اتهام مرير للحكومة الفرنسية الجديدة عندما أخمدت فى قسوة أحد الاضرابات •

وأصبحت مثل هذه الانتقادات فى أثناء الفترة جزءا من المظهر السياسى الفرنسى مثلما كانت فى انجلترا من قبل ــ ولكنها لم تخرج أساسا من محيط الجرائد أو فنون الحفر • ولم تصبح الأعمال التى تهتم بالسياسة والنقد السياسى شائعة فى



شكل (١٧٤) دافيد سيكويروس :
ضحية من الطبقة العاملة • متحف الفن الحديث،
نيويورك •

التصـــوير الا فى الربع الأول من القـرن العشرين • وكان يؤيد الثورات التى تلت الحرب العالمية الأولى بقوة ، المصورون والشعراء والموسيقيون سواء أكانوا من أهل اليمين أم أهل اليسار •

والتصوير المكسـيكى الذى ظهر فى السـنوات التى تلت عـام ١٩٢٠ يعد فنا سـياسيا مثيرا بشـكل غير عادى • ويعرض المصورون المكسيكيون أوروزكو وريفيرا وسيكويروس لوحات سياسية وأعمالا للحفر بنوع خاص صممت لتطبع فى ذهن الناس مثلا عليا معينة • وتظهر صـورة مثل **ضحية من الطبقة العاملة** من عمل سيكويروس (شكل ١٧٤) عطفا قويا نحو المضطهدين من الناس ، لا يختلف أثرها عما لعمل جويا من أثر . ولكن يختلف هذا الموضوع الحديث فى أنه لا يشير الى حادثة معينة ، فهو يرمز بدلا من ذلك الى الاضطهاد كما تفعل أعمال أوروزكو • وقد ظهرت فى أعمال التصوير الجدارى التى قام بها ديجو ريفيرا نغمة سياسية تربوية أكثر وضوحا •

مفاهيم الجمال

يتبين من اختبارنا كذلك للموضوعات الفنية القديمة نوع الجمال الجسمى الذى اعتبرته العصـور المختلفة شـيئا مرغوبا • وقد يبدو هذا أقل أهمية من بعض الموضوعات الأخرى التى سبق أن اخترناها هنا ، الا أنه غالبا ماتظهر لنا بوادر الأزواق المختلفة فى العصـور المتعددة ، من واقع تفضـيل احدى الفترات للسيدات الممتلئات وتفضيل أخرى للمنحيفات ، وتفضيل ثالثة الهزيلات ، ولقد لاحظ من قبل هذه الاختلافات فى

الذوق بالنسبة للجمال الجسمى . ويمكننا الآن أن نفحص أعمالا من عهود شتى تعبر عن هذه الحقيقة وما تنطوى عليه •

وتبين اللوحة الهولندية **زواج أرنولفينى** (شكل ٨) ، قبل كل شيء أن من يصور الأشخاص لا يهتم دائما بأن يجمل أشكال الرجال مهما بلغوا من ثراء أو أهمية • وفضلا عن ذلك ، لابد وأن تعد السيدة الشابة التى فى الصورة من جميلات عصرها نظرا للمركز الاجتماعى لهذا المواطن الثرى الايطالى الذى كانت لديه فرصة الاختيار بدون شك • الا أننا نجدها تبدو بصدر نحيف ، كنتيجة لوجود مشد الصدر الذى كان شائع الاستعمال وقتئذ ، ونجدها ذات معدة ضخمة نتيجة لوضعها المائل حسب آخر طراز ولطيات القماش من أمامها • ولن يرى معظم الناس اليوم عند هذا الرجل أو المرأة جمالا ، ومع ذلك فهناك كل الأسباب كى نفترض أن الفنان قد صورهما بكل مايستطيعه من اجلال وبكل ماتستدعيه صورة تذكارية من هذا النوع من أناقة أو هندام • وليس لنا على أية حال ، أن نفاضل بين ذوق الهولنديين فى القرن الخامس عشر وذوقنا ــ وليس هناك موضع للتساؤل عما اذا كانت نساؤهم أكثر جمالا من نسائنا أم العكس هو الصحيح • فنحن نترك لهم ذوقهم ونحتفظ بذوقنا باذلين بعض الجهد فى فهم ماكانوا يحاولون عمله متقبلينه فى نطاق هذه الحدود •

ومع أننا قد نشأنا جميعا على تبجيل فن عصر النهضة الايطالى ، فان الأشكال العارية فى مثال مشهور كلوحة **الفرقة الموسيقية الريفية** لجيورجيونى (شكل ١٧٥) قد تبدو لنا أكثر امتلاء مما يجب • ويتصف هذا العمل على أية حال بالشاعرية



شكل (١٧٥) ال جيورجيونى : **الفرقة الموسيقية الريفية** • متحف اللوفر ، باريس •

والاحساس ، وفيه يظهر شابان يستغرق كل منهما فى الآخر تماما وفى ذكرياتهما الماضيه متجاهلين اغراء الحوريتين الموجودتين فى هذه البيئة الريفية • وعلينا أن نتأمل التباين الموجود بين متع اللحظة متمثلة فى المرأتين وتوقف الزمن متمثلا فى حركات الرجال •

ونحن نجد حتى فى الأزمنة الحديثة أن للأجيال السابقة أذواقا فى جمال الانسان لم نعد نشاركها اياها الآن • ومثل ليليان راسل الأعلى فى القوام الذى يشبه الساعة الرملية هو بلا شك شىء ينتمى الى الماضى ، مع أن أنواعا منه مازالت تظهر حتى الآن • وكان هناك من وقت غير بعيد موجة شاعت بين فتيات الكليات فى الولايات المتحدة هى اتخاذهن هيئة تكون بطونهم فيها بارزة مترهلة لا تختلف عن هيئة مسز أرنولفينى. ولم يكن جورجيونى بدون شك يوافق على أن يتصور الأنوثة هكذا •

ومع أننا قد اقتصرنا فى مناقشتنا لمفاهيم الجمال على جسم الانسان ، الا أن المناقشة قد تمتد كذلك لتشمل المنظر الطبيعى والأثاث والملبس وحشدا من مجالات الذوق الأخرى التى تحدث فيها أوجه الخلاف من عهد الى عهد •

الطرز الفنيـــة

لا يدل الفن القديم على وجود مفاهيم مختلفة لجمال الجسم فقط ، بل يدل كذلك على وجود مقاييس جمالية أو مقاييس فنية مختلفة فى مختلف العصور والثقافات • وهـذا يشمل ، أولا ، أن الفلمنكيين فى القرن الخامس عشر أو الايطاليين فى القرن السادس عشر يعتبرون الرجل جذابا ، أو المرأة ، لأسباب متفرقة (ومتعارضة أحيانا). ويعنى هـذا أيضا أن الأعمال الفنية التى توضح هذه الأنواع من الذوق الجسدى ، جميلة لأسباب جمالية مختلفة بالنسبة الى العهود التى تمت فيها •

ولابد أن القارىء قد خطر له الآن أن للطرز المختلفة فى الفن خواص مختلفة ، وكما أشير من قبل ، قد لا تبدو هـذه الخواص واضحة دائما لجيل تربى على نسقه الخاص ، وعلى طريقة أخرى فى النظر الى الأشياء ــ أى على لغة فنية أخرى ، وكلنا ، من الانسان القديم حتى المعاصر ، مكيفون حسب وجهة نظر معينة (بدون دراية منا بوجه عام) أى حسب مانعتبره الطريق « الصحيح » للبحث عن لوحة تصوير أو عن شىء فنى آخر • وكل عصر ــ كنتيجة للتقاليد الموروثة وما أدخلته على نفسها من تغيرات ــ يشكل لصالحه مقاييس معينة للمساحة والتكوين والنسبة والمكونات الفنيه الأخرى • وفى حدود الجو الفكرى لذلك العصر ، تكون هذه العناصر مجتمعة المقاييس الفنية أو الجمالية لذلك الزمن ، ومقاييسه للجمال وطرازه أو طريقته فى التعبير •

فعندما نتكلم اذن عن « الطراز » أو « الطرز » فى النحت الرومانيسك أو فى تصوير عصر النهضة ، فاننا نعنى طريقة التعبير التى نمت خلال هذه الفترات والتى اعتبرت مقاييس للجمال الفنى فى تلك الأزمنة • ونحن نعلم أن الفنانين كثيرا ماكانوا منبوذين ــ أو يعدون فى غاية الجزأة على أحسن تقرير ــ عندما كانوا يهجرون



شكل (١٧٦) جيوتو : **موت القديس فرانسيس** • كنيسة باردى بسانتا كروتشى، فلورنسا (صورة فوتوغرافية مصرح بها من مكتب الاستعلامات السياحى الايطالى) •

المقاييس أو الطرز • وما يهمنا هنا ، على أية حال ، هــو الواقع من أن لكل ثقافة طرازها أو طرزها الخاصــة بشكل طبيعى تماما ، وكل طراز هــو تعبير منطقى عن عصره كما تعبر طرزنا عن حياتنا اليوم، وهى على هذا جديرة بنفس الاحترام •

تمثل لوحة جيوتو **موت القديس فرانسيس** (شكل ١٧٦) وجهــة نظر تخص طرازا خاصــا فى القرن الســابع عشر المبكر فى ايطاليا • وقد تكون وجهــة النظر هــذه متباينة مع طابع طراز عصر آخر من عصــور التاريخ الايطالى ، ممثلا فى تمثال برنينى **ابولوودافنى** الذى يرجع تاريخه الى القرن السابع عشر المبكر (شكل ١٧٧) أو لوحة كارافاجيو **موت العذراء** (شكل ١٥١ أ) • ويبين العمل المبكر بوجه عام وقارا فى الطابع له وقع ، بينما يكون للعملين الآخرين جو مسرحى أكثر وضوحا • وليست هذه خاصية تعبير نموذجى فقط ، بل هى أيضا علامة مميزة للجو الثقافى لكل من العهدين واحتياجات كل منهما العاطفية تبينه مناقشتنا السابقة •

ولوحــة جيوتو ذات تكوين جامد من حيث الشكل الفعلى ، وفيه تبــدو المجموعة التى على اليمين متوازنة مع التى على الشمال، ويتأرجح كلاهما حول عنصر مركزى ، وهو القديس على فراش الموت • ولقد رتبت المجموعة الكلية فى نطاق مساحة كالصندوق تبدأ من الخط الأمامى للصورة وتنتهى عند الخط الخلفى • ويعطى هــذا شــكلا قاطعا

وحدودا للتكوين من الأمام والخلف ، وتعطى مجموعات النائحين الى اليسار والى اليمين نفس التكامل فى هذين الاتجاهين • وكل شىء فى النهاية متجه من الخارج الى الداخل نحو المركز • ويرمز هذا النظام المحكم الكامل الى هذه الفترة • فأشكال الأفراد ضخمة متكتلة ، نتيجة للخطوط الخارجية للأشكال المرسومة فى عنف والتى تشتد وتلين حسب رغبة الفنان ، وهى تجعل القماش منسدلا فى انسياب حول الردف أو باحكام حول الكتف ليعطى شكل الجسم من خلال القماش •

ويختلف هذا النوع من الشكل والتنظيم عن ذلك الذى كان موجودا فى أعمال القرن السابع عشر مثل نحت برنينى وتصوير كارافاجيو • ففى عمل برنينى يكشف وجه عروس الغاب دافنى ــ التى يكاد يمسك بها ابولو اله الشمس ــ عن شعور وحشى مضطرب وهى تتحول الى شجرة ويبدأ اللحاء فى تغطية جسمها وتنبثق الأغصان والأوراق من ذراعيها وأصابعها • ولكن فوق الطابع الرئيسى العاطفى المميز ، نلاحظ أيضا أن العمل ينتظم فى شكل منحرف مقوس بين اليسار السفلى واليمين العلوى • وهو منحرف ذو قوة كامنة من حيث التكوين بدلا من أن يكون أفقيا يعتمد على التوازن مثل عمل جيوتو • وليس لتكوينه بداية أو نهاية معينة ، ولكنه يتجه من نقطة خارج « اطار الصورة » الى نقطة أخرى بعيدة عن الاطار كذلك نحو اليمين العلوى • ويظهر الاختلاف بين نسب الأشخاص فى هذا العمل عنها فى أشخاص جيوتو ذات الأشكال المتكتلة بشكل واضح •



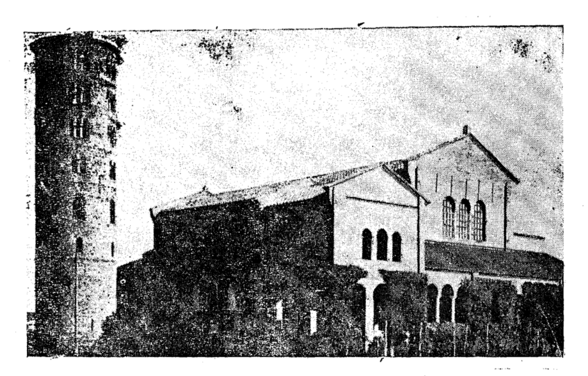
شكل (١٧٧) جيوفانى لورينزو برنينى
آبولو ودافنى • متحف بورجيزى ، روما •

ويمكننا أن نقابل كذلك بين لوحة جيوتو وعمل كارافاجيو ، حيث يمكن مقارنة كل من الوسيلة والهدف بطريقة أسرع ، اذ تبين لوحة كارافاجيو اختلافات حقيقية مذهلة بينها وبين عمل جيوتو الجدارى بما له من شكل مربع محدد واتزان وأشكال متكتلة ، وأكثر من ذلك بما يتصف به من هدوء كبير وتحكم يدل على الوقار • وكما في تمثال برنيني المعاصر ، فان لوحة كارافاجيو تنحرف من حيث الاتجاه (من الشمال العلوى الى اليمين السفلى) في حين تتجه الأشخاص جميعا ناحية العذراء المتوفاة ، وتتوازى مساحات الضوء مع هذا الاتجاه • ولا يوجد في هذا العمل الفنى ، فوق ذلك ، شيء قاطع كما هو الشأن في اللوحة القديمة. فهنا تتزاحم الأشخاص عند اليسار في اتجاه نحو خارج الصورة ، وتبدو الحجرة الى اليمين وكأنها تمتد الى أبعد من مساحة الصورة • وليس التوازن ـ وهو نقطة أخرى من نقط التباين ـ نتيجة لتكوين مبسط تتتابع فيه كتل الأشكال تتابعا محسوبا في وضع أفقى بالنسبة الى الخط الرئيسى للصورة • وهو يأتى عن وجود منحرفين مترابطين ـ أحد الانحرافين هو علامات الضوء التى على الأشكال والتى تقفز نحو وجه العذراء ، والانحراف الثانى الذى يأتى من الركن المقابل والذى يتكون أساسا بواسطة جسم العذراء •

وليست الأشكال الفردية واضحة ، اذ هى هيئات شكلية غير مؤكدة نسبيا ، مثلما هى في عمل جيوتو ، ولا يشير اليها كذلك مايؤديه الخط الخارجى من وظيفة خاصة • وتوجد أشخاص كارافاجيو كأشكال ناتجة عن علامات الضوء ، وتخلق هذه الأشكال التغيرات التى تحدث من مساحات الظل الى مساحات النور ، كما تحدث في الطبيعة تقريبا • (وهذه هى طريقة ايجاد الظل والنور في التصوير والرسم التى سبق أن سميت Chiaroscuro • ولم يتناول الفنان الأشخاص كأشكال هندسية كثيرة ؛ اذ جاء التأكيد على الناحية الطبيعية من خلال العمل كله •

ويتقدم كارافاجيو على أى حال بأكبر تباين بينه وبين جيوتو في ناحية المضمون العاطفى • اذ يجسم كل من الفنانين الجو الروحى الخاص بعهدين متتاليين : عهد الايمان الأسبق يقابله عهد الشكوك الذى يليه ـ الشكوك التى كان عليها أن تقهر • ولوحة جيوتو هى نتيجة لعصر كانت فيه العبادة والعقيدة شيئا مسلما به للغاية ، وكان عمل كارافاجيو نتيجة لتنظيم الاصلاح الدينى ـ لحاجة الكنيسة الى تقوية العقيدة الدينية • ومهما كانت هذه النقط القليلة موجزة وعامة فهى تشهد بوجود طريقة مختلفة في التعبير أو في الأسلوب وهما من الصفات المميزة لكل من العهدين ـ وهما بالتأكيد الصفات المميزة لكل من الفنانين • ولهذه الطرز سمات يشترك فيها فنانون آخرون في كل من العهدين •

ومثالان آخران يختلفان نوعا ما ويؤكدان الفوارق في الأسلوب وفى دوافعهما الثقافية هما : مبنى كنيسة القديس أبوليناري في كلاس ناحية رافينا الذى يرجع تاريخه الى عهد المسيحية المبكر ، ومعبد هوريوجى في نارا باليابان (شكلى ١٧٨ و ٢٣) . فكلا هذين البناءين دينى ، وهما يتقاربان في الزمن • اذ يرجعان الى القرن السادس الميلادى والقرن السابع المبكر الميلادى على التوالى • وبالرغم من أننا قد نقارن بين مركز رهبانى مثل نارا وبين مركز رهبانى آخر يقع غرب أوروبا ـ فهناك تشابه يستحق



شكل (١٧٨) كنيسة القديس أبو ليناري في كلاس • منظر خارجي من رافينا ، ايطاليا •

التنويه في الهدف والوظيفة ، فان الاتجاهات في الرأي الغربية والشرقية بالنسبة الى مثل هذا البناء الرهباني مختلفة تماما • وتتبين لأول وهلة عند النظر الى هذين البناءين صرامة هذا المثال المسيحي وسحر ورشاقة المثال البوذي •

وللمثال الأول ، فوق ذلك ، شكل متكتل بسيط ، في حين يظهر الأخير في خط خارجي رشيق وفي انحناء تشكله القوس المتجهة الى أعلى وفي أسقف ذات أهمية • وبينما يدخر اللون في المبنى المسيحي من أجل الداخل (انظر شكل ١٣١) بما فيه من أعمدة وأرضيات رخامية وزخارف ذهبية ومن فسيفساء ملون ذي زخارف رفيعة ، فان المبنى البوذي يكشف في الخارج عن بناء ملون من الخشب والمصيص والقرميد •

والمبنى الأوروبي ، فوق هذا ، سياج وأضح قوى من فراغات في مساحات تقام بها طقوس دينية دقيقة • وفي المبنى الياباني (والمباني الشرقية الأخرى) لا يكون التفخيم في السياج الذي يضم مساحة الفراغ ، ولكنه فيما تنم عنه الجدران الخارجية الرشيقة والتي غالبا ماتكون مزينة بأعمال النحت وببلاط الرخام وبالجص والخشب المحفور ، وما الى ذلك بشكل رفيع • وليس من الضروري أن يكون الداخل معتمدا في وظيفته على المساحة الداخلية مثل داخل الأبنية المسيحية • ويردد التقليد

الغربى تقليد روما من حيث بناء الكنيسة بما لها من سياج كبير مكشوف والذى تسوده القباء والقباب وهو يشيد بالأحجار والخرسانة وبخامات أخرى قوية شديدة الاحتمال • وتعطى العمارة اليابانية والصينية وغيرها مما ينتمى الى الشرقين الأدنى والأقصى تأثير ستار خفيف رقيق من الخشب والمصيص ،أو من ملاط الرخام ، من نوع غير ثابت ينبثق عن رقة وسحر الزخرفة الخاصة بغرضها الأساسى •

وتوجد على ذلك طرز مختلفة تتفق مع مختلف العصور • ونحن نعلم أن هناك تاريخا للطراز أو للطرز ، ليس فقط فى الفنون البصرية ولكن أيضا فى الفنون الأدبية والسمعية والفنون الأخرى • والمعلومات المستقاة من دراسة ثقافة الماضى (بما فى ذلك الفن) رحيبة وقيمة ، ليس فقط من أجل الأسباب العامة التى ذكرناها من قبل ، بل أيضا لأن حتى المعرفة السريعة بهذه الطرز القديمة سوف تمدنا ــ كما سوف نرى ــ بأداة حية ذات خطورة • وسوف نتمكن من ملاحظة العلاقة (سطحية كانت أو عميقة) بين عمل الفنان القديم والحديث كى نتعلم أى شىء من هذا عن انتشار التقاليد الثقافيه ، وسوف نشتق منها كذلك وسائل نافعة للتحقق مما سوف نصادفه •

وليس الاتجاه التاريخى هنا معدا كى يصنع مختصين فى تاريخ الفن أو خبراء فى الفن ، ولكنه يساعد على اقامة محصول كلمات تستعمل فى النقد أو عبارات شائعة التناول نرجع اليها ومن خلالها نستطيع التفاهم أحدنا مع الآخر فى الفن بطريقة أكثر سهولة • فيمكننا مثلا أن نتحدث عن الطراز الكلاسيكى فى التعبير أو الرومانتيكى أو الباروك عند الاشارة الى عمل من أعمال بيكاسو التى قام بها عام ١٩٢٠ ، أو عمل لبيرمان قام به عام ١٩٣٠ ، أو عمل آخر معاصر قد يشير الى أى أسلوب من الأساليب التقليدية ، ولكن ماهو ذلك الذى نعنيه تماما ؟ ثم ، ماهى حدود هذه التعبيرات وماهى متناقضاتها ؟ والى أى حد بالضبط يمكن أن تكون مفيدة بالنسبه لنا عندما تنقل انفعالاتنا وآراءنا ؟

ونقترح اذن أن نقوم بوصف سريع لبعض المقاييس الأساسية للجمال (أو للطرز) من الفن القديم حتى الحديث ، مع ضرب أمثلة قياسية كافية لكل من الطرز المتتالية حتى تعطى معنى لأكبر عدد ممكن من الظواهر • وستكون وجهة نظرنا التاريخية المختصرة عن الفنون البصرية ، مركزة بشكل ضرورى على المعنى الذى تنقله الينا اليوم •

الجزء الرابع
تطور التقاليد

١٢
طرز الفن منذ العالم القديم حتى عصر النهضة

ان أكثر الوسائل شيوعا لتتبع الطرز القديمة تقوم على الأحداث التاريخية ، أو عن طريق العناصر المميزة لمختلف الشعوب. فالأولى تتضمن طرزا لها صلة بفترة عريضة من التسلسل التاريخى ، تتضمن شعوبا مختلفة تشترك فى طابع عام • وقد نتخذ العمارة الدولية للقرن العشرين كمثل طرازى تاريخى قد اخترق الحدود المحلية ، وشمل معظم البلاد فى العالم الغربى وبعضها فى الشرقين الأدنى والأقصى • ولا يحول مثل هذا الطراز المعمارى دون احتمال وجود الاختلافات المحلية فى حدود مجالاتها ، مثل العمارة الأرجنتينية الحديثة والعمارة البرازيلية والايطالية وعمارة الولايات المتحدة الحديثة •

أما الوسيلة الثانية ، أو الطريقة القومية لتتبع الطرز الفنية ، فهى تشمل الطرز التى تشير الى بلد واحد • ويعتبر التصوير الأمريكى للقرون الثلاثة الماضية من أمثلة الطرز القومية ، وكذلك موسيقى الجاز (ديكسيلاند) الموجودة فى عصرنا هذا ، فكلاهما غريب بالنسبة للبيئة الثقافية الأمريكية ، وكلاهما يختلف تماما عن طرز الفن الشعبى وعن الموسيقى الشعبية الموجودة فى الأماكن الأخرى •

وستشمل دراستنا عن الطرز فى الفن كلا من النوعين التاريخى والقومى •

الفن القديم

يعتبر الفن الباليوليثى (Paleolithic) أو فن انسان العصر الحجرى أول ماعرف من طرز الفن العالمى (من ٢٥٠٠٠ ــ ٨٠٠٠ قبل الميلاد) ، ممتدا من أوروبا الغربية الى جنوب أفريقيا (شكل ٢٨) • وظهر بعد العصر الحجرى المتوسط والعصر الحجرى الحديث (٨٠٠٠ ــ ٣٠٠٠ قبل الميلاد) طراز أفضل عرف أخيرا بالفن القديم ، وينتمى الى بلاد البحر المتوسط القديمة ، واستمر من سنة ٣٠٠٠ حتى ٥٠٠ قبل الميلاد •

وقد امتد هذا الفن القديم جغرافيا من الجنوب الى الشمال ، من جزيرة كريت حتى مصر ومن الغرب الى الشرق ، ومن جزيرة كريت أيضا حتى قبرص ، وفينيقيا وآسيا الصغرى (الحيثيون Hittites) والعراق القديم (الاشوريون والبابليون) وايران (الفرس) • ورغم أن بعض الثقافات القومية المختلفة تتضمنها هذه القائمة من

البلاد ـ لفترة طويلة من الزمن كذلك ـ فان التعبيرات الفنية فى كل منها تشترك فى صفة أساسية تحدد طابعها الفنى جميعا كأجزاء من حركة تاريخية عالمية استمرت فترة طويلة ٠

وقد أنتجت هذه الدول فنا له شكل تجريد ـ أى شكل غير طبيعى ـ جميل له صفات مميزة واضحة تماما ٠ وتكمن الاختلافات الموجودة بين تشكيلاتها المتعددة (وقد يكون من دواعى الدهشة اذا لم يكن هناك اختلافات بينها) فيما تعكسه من اتجاه عاطفى أكثر مما فى أشكالها المادية ٠ وكان لانتقال ثروات الحرب ، أو ثروات التجارة فى العالم القديم من مكان الى آخر ، أثر فى تفشى أشكال الحضارات وأفكارها ٠ وقد نتج عن تسلط الحضارة المصرية ، وعن أثر تجارة أهل جزيرة كريت والفينيقيين ، سيطرة امبراطورية الآشوريين ، وانتشار اللغة والحرف اليدوية والخبرات والأعمال وبعض مظاهر التطور الحضارى الأخرى ٠

ولو أنه ليس من شأننا هنا أن نتتبع العلاقات بين الأمم بالتفصيل ، الا أنه فى استطاعتنا مقارنة النحت المصرى ، فى عمل مثل لوحة حيزاير الخشبية (شكل ١٧٩) الذى ينتمى الى القرن التاسع والعشرين قبل الميلاد بالنحت البارز الآشورى الحجرى المعروف بالاله المجنح (شكل ١٨٠) والتى تنتمى الى القرن التاسع قبل الميلاد . ويفصل بين هذين العملين ألفا عام وامتداد رقعة الصحراء العربية ، ومع ذلك فهما يشتركان فى صفات معينة تخلق تشابها بين الطرازين ٠

اذ فى مثال النحت المصرى نجد تمثالا طويلا له أكتاف عريضة وضعت بثبات لدرجة أن كل جزء فى الشكل يوازى مسطح الحشوة نفسها ٠ وقد ارتفع هذا التعبير الرسمى غير الطبيعى عن طريق النسب المحسوبة لجسم الرجل ، وكذلك عن طريق موقع الأقدام الخارجة عن المألوف ٠ حيث وضعت القدم أمام الأخرى مباشرة ، والأكتاف بشكل مربع أمامى والرأس فى وضع جانبى ، مع أن العين تتخذ الشكل الكامل فى الوجه ٠ وتعتبر هذه الطريقة من الرسم الأمامى ، طريقة تعتمد على الادراك أكثر منها تصويرية ؛ وهى أن الأشياء ترتب حسب التجهيز الخيالى أو الادراكى فى ذهن الفنان ، عن أنها ترتب حسب مايلمسه أو يدركه بعينه ٠ والطريقة التى تقوم على الادراك على أى حال ، صالحة كالطريقة التصويرية تماما وتعتبر مناسبة للاحتياجات الاجتماعية والنفسيه الثابته التى لا تتغير لحضارة هذا الملك الكاهن ورغبته فى عمل صور أرستقراطية مثالية تتضمن الحياة الأبدية ٠

وبالرجوع الى النحت الآشورى ، نلاحظ وجود نوع من النحت البارز القليل الغور المماثل حيث توضع أجزاء الجسم المتعددة فى نفس الاتجاه الخارجى المسطح ٠ ذلك هو العنصر الأول للناحية المطلقة التى تقبل المقارنة ٠ أما العنصر الثانى فهو الخط الخارجى المحكم المرن للشكل الذى نفذ على درجة من القسوة أو العنف وروح التقليد التى تحتوى على أنواع انفعالية خاصة ٠ وأخيرا نجد أن هناك مواضع أمامية هامة لكل جزء من الجسم يمكن مقارنتها مثل : الابط ، والأكتاف ، والعيون ، وغيرها ٠٠٠ واظهار ما بداخل احدى الأرجل والأذرع بالاضافة الى اظهار ما بخارج

شكل (١٧٩) لوحة حيزاير · المتحف المصرى بالقاهرة ·



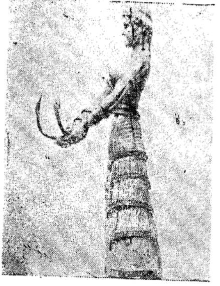
شكل (١٨٠) اله مجنح من قصر آشور ناصربال ، نمرود كالاح · متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك ·

الأخرى : ذلك هو التعبير الخطى والأسلوب الزخرفى ، وأكثر من ذلك فان ذلك الأسلوب الذى يظهر التمثال من الأمام هو الذى يتميز به معظم الفن فى بلاد البحرالمتوسط قديما والذى يقرر التسمية العامة ·

والاختلاف بين الحضارتين واضح وضوحا متساويا · فالنسب التى استخدمت على التوالى فى هاتين الحضارتين تختلف تماما · فالآشوريون يظهرون فى أعمالهم القصر فى القامة أكثر من اظهارهم للاستطالة والنحافة فى الشكل · وتظهر بعض التغييرات الأخرى فى تأكيدات الأعمال الأخيرة التى تمت فى العضلات ، مثل الخطوط المخدوشة لعضلات الأذرع الأمامية من أعلى «وسمانة» الأرجل · أما الاختلافات التى تمت أخيرا وربما قد تكون أكثر أهمية ، فهى التى نجدها فى العمل المصرى بالنسبة للاحساس بالرقة التامة ، وكذلك الاحساس بالقوة ،وحتى الاحساس بالوحشية التى أوضحها الآشوريون ·

ورغم أنه فى استطاعتنا استخدام تماثيل لنفس الدولتين لنعرض النحت





شكل (١٨١) **جوديا** (يمين) • متحف اللوفر بباريس •

شكل (١٨٢) (يسار) **الهة الثعبان** (من العاج والذهب) • متحف بوستون للفنون الجميلة •

المستدير ، فانه ليمكننا أن نقوم بتوسيع مجال ماتنطبق عليه عبارة الفن القديم باضافة أعمال أخرى من جزيرة كريت والعراق القديم • فان مانقوله هنا عن هذه الدول الأربع التى وقع عليها اختيارنا لهذه المناقشة ، ينطبق أيضا على مجموعات من دول البحر المتوسط القديمة الأخرى مثل الحيثيين والقبرصيين ، وآخرين يقلون أهمية بالنسبة للقصة التى نتكلم عنها الآن.

ويمكن مطابقة تمثال **جوديا** المجسم المصنوع من الحجر الصلب (شكل ١٨١) فى القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد من مدينة تللو السومرية فى جنوب العراق القديم ، على الأعمال المصرية المعاصرة تقريبا مثل تمثال **خفرع** (شكل ٨٨) من القرن السادس والعشرين قبل الميلاد • فنجد نفس الطريقة المرسومة ونفس النسب الموضوعة (ولو أنها تختلف) ، ونفس التوازى فى الأجزاء ، وكذا نفس التأكيد على الخط • وللمقارنة ، نعود الى التمثال المستدير الذى ينتمى الى كريت والمسمى **بالهة الثعبان** (شكل ١٨٢) ويرجع تاريخه الى ١٥٠٠ قبل الميلاد ، فالتشابه الرئيسى الذى نلاحظه فى هذين التمثالين هو الوضع الأمامى الأساسى الذى دفع المثالين بجعل الأشخاص تواجه المشاهد مباشرة بقدر الامكان ، مع جعل الأجزاء كلها متوازية

الخطوط كالأعين والأكتاف والأذرع ٠٠٠ والأرجل والأقدام ٠٠٠ فالتمثال القديم الذى صنع فى بلاد البحر المتوسط عموما يمكن قطعه الى جزئين متساويين ، وهى نقطة تشابه هامة كافية • وبالنسبة للاختلاف قد نلاحظ التكامل العظيم فى لوحة **جوديا** والخدوش الموجودة فى العضلات والأجزاء الأمامية • وعلاوة على ذلك فقوة التمثال العراقى القديم الضخم ذى الحجم الطبيعى يخالف بشدة الرقة الموجودة فى التمثال الكريتى الصغير • فتمثال **الهة الثعبان** يعتبر أرق ، لا لأنه لسيدة ، ولكن لأن التعبير الذى فيه أيضا أكثر رقة • وقد دخلت حضارة كريت حوالى القرن السادس عشر قبل الميلاد الى مرحلة من الخلاعة والنعومة جعلت فنها أكثر ليونة فى حدود تشكيل الوضع والنسب التى يتميز بها الفن القديم •

ونلاحظ فى النهاية ، أن معظم هذه الدول كان يحكمها ملوك من الكهنة مثل جوديا وفى نطاق حكم دينى صارم ، وقدكانت تسيطر على فنونهم أحكام موضوعة لا تتغير متزمتة ، كانت سببا فى جعل الأشكال تأخذ الوضع الأمامى وغير الطبيعى • وقد يكون ذلك أكثر وضوحا فى مصر ، الا أن النحت الغائر الآشورى أو الأعمال الموجودة فى الدول الأخرى تعطينا نفس معنى الفن الذى لا تتضح فيه شخصية الفرد ٠٠٠ الا أن الشخصية قد تبرز بالرغم من الاصطلاح أو التركيب الذى يوجد غالبا عن طريق المضمون الحسى كما فى **جوديا** • وبعض هذه الأمثلة موجودة فى نظام الفن ذى الأشكال الثابتة ، مثل الفن البيزنطى الأخير ، أو الفن الهندى ، اذ يعمل الفنانون فيهما طبقا للأحكام الصارمة ، أو حتى طبقا للكتب المكتوبة يدويا • وقد برزت هنا وهناك أعمال معينة ذات تالق كبير ، واثارة للعين وفضائل زائدة عن المألوف •

الفن الكلاسيكى

حوالى عام ٥٠٠ قبل الميلاد ، أى عندقرب نهاية اتجاه الفن غير الطبيعى القديم (nonnaturalistic art) • نجد أنفسنا مع مايسمى بالطراز الكلاسيكى ويشار اليه عادة بفن الدول الاغريقية وحدها • رغم أن وجود الطراز الرومانى الكلاسيكى الذى تبعه مباشرة كان نتيجة لانقسامات فى هذا الطراز القومى ـ مع بعض الاختلافات التى كانت ضرورية • وتحمل كلمة الكلاسيكية معانى بسيطة معينة • فهى تعنى شيئا قديما ومقبولا كما فى الموسيقى الكلاسيكية أو الكلاسيكية فى الأدب ٠٠٠ ولكن مامعنى الكلاسيكية فى الفن !

وللحديث عن ذلك ينبغى أن نضع أمام أعيننا ثلاثة أمثلة : **أثينا الهة ليمنيا** (شكل ١٨٣) ، وهى نسخة من النموذج الأصلى الذى يحتمل أن يكون قد نفذه فيدياس العظيم (Phidias) ليشغل بقعة استراتيجية مطلة على جبل الاكروبوليس بأثينا ، وتمثال **تيسيوس** الرخامى (شكل ١٨٤) ـ وهو معروف أيضا **بجبل اليمبوس** ـ وهو من أحد الأجزاء المثلثة التى تعلو البارثينون ، **والدورى فوراس أو حامل الرمح** الذى صنعه بوليكليتوس (وهى نسخة أخرى أنظر شكل ١٨٥) • وهذه هى الأمثلة الثلاثة من أعمال اليونان فى القرن الخامس قبل الميلاد • فهل لهذه الأمثلة بصفة عامة شىء يمكننا التفكير فيه له صلة بالنسبة لحدود الطراز الواحد ؟٠٠

نلاحظ أولا أن فى هذه الأمثلة نوعا من العظمة والجاذبية . ونلاحظ أن فيها نوعا من الاحساس بالجمود الذى يتميز به الطراز الكلاسيكى • والالهة المحاربة ، سيدة أثينا، لا ترى فى هيئتها الحربية بالخوذة التقليدية ، ولكنها تنظر الى أسفل ساكنة بعيدة عن الحركة • فهذا التحفظ نراه أيضا فى تمثال تيسيوس ذى الانحناءة التى تصور الألوهية، ونراه أيضـا فى الشـكل الهائل العظيم للرياضى حـامل الرمح • ومـع أن هـذه التماثيل الثلاثة تظهر كلها قوية جدا فى مظهرها وكيانها المادى (فالالهة لم تكن ضخمة فقط ، بل كانت ذات طابع رجولى قوى) ، وليس فيها مايجعل هذه المادية واضحة لتتحرك بعنف ، فالاثارة سـتكون متناقضة مع طبيعة الفن المحكوم فى هـذه الفترة • ولم يكن هذا التحكم ماديا فحسب بل انه كان تحكما نفسيا كذلك ، ولهذا فمن الصعب وصف التعبير لأى من هذه الأمثلة الثلاثة : ماالذى يفكـرون فيـه ؟ وماذا يشعرون ؟ هل هم فى الواقع يشعرون بأى شىء ؟ لا نستطيع أن نعرف مادامت العظمة (المادية والعقلية) تفرض هذا التحفظ ، طبقا للامكانيات المحدودة التى سبق وصفها للطراز الكلاسيكى •

وأبعد من ذلك ، فقد أصبحنا نعرف نوع الكائنـات التى نواجههـا فى هـذه التماثيل • وقد أصبح اثنـان منها آلهين • كتمثـال أثينا وتيسيوس ، ورامى الرمح انسان ، ومع ذلك فعملية تنظيم الأمثلة التى أختيرت تجعل الآلهة والانسان لا يختلفان ••• كما أدركها مثالو الاغريق الكلاسـيكيون ، وقد فكر الاغريق فى آلهتهم كأناس ممجدين مثلما فكروا فى أبطالهم وكأنهم آلهة • وقد ثبتت هـذه الرابطة القوية بين الانسان والاله فى حيـاة الاغريق عن طـريق البـراهين الدائمة فى أدبهـم طبقـا لقانون الآلهة فى حياة الناس •

ولهذا السبب ، ولأن المجتمع الاغريقى القـديم قد نشأ على قاعـدة اجتماعيـة أرستقراطية ، فقد تحولت طبيعة التعبير الفنى الاغريقى من الحياة العادية الى الناحية المثالية• فهل حقيقة أن الاغريق نظـروا بالطريقـة التى أظهرها بوليكليتوس فى تمثاله حـامل الرمح ؟ فبتفكير بسـيط ،وبالمقارنة مع الأوضاع الأخرى فى كل مكان، نجد أنه سـوف يدل على أن الاغريق لم يقلدوا هذه الأشكال التى عملت فى القرن الخامس أكثـر من أنهم سـجلوا أحاديثهم اليوميـة متشـابهة لتعبير أفكار أفلاطون التجريدية • ويعطينا كل من التجريد فى الفن والفلسفة ادراكا مثاليا تجاه ماكـان يسعى من أجله الفنان والكاتب • ولا نعتقد أن آدم الذى صنعه ميـكل انجلو يشبه آدم ايطاليا من القرن السادس عشر •

وبالنسبة لهذا العمل الشاق الذى قام به الفنان الاغريقى ، فقد حاول أن يبرز الانسان والحيوان أو غيرهما بأسـلوب أكثر روعة وذى أثر عظيم • وعـلاوة على ذلك حاول أيضا ازالة العوامل العرضـية التى تميز رجلا أو امرأة بعضـهما عن بعض • وذلك لايجاد طراز عام أكثر منه شكلا نوعيا ـ ولايجـاد رجل يعبر عن فكرة البشرية أكثر من صورة جون سميث ، الرياضى الذى أجمل الفـكرة كلها عن الرياضـة فى علاقة نبيلة متحفظة • ويمثل تمثال الدورى فوراس الشباب الاغريقى بوجـه عام ، خارجا



شكل (١٨٣) **أثينا الهة ليمنيا** · متحف البيرتينا ، دريزدون المانيا ·



شكل (١٨٤) **تيسيوس** (من الجزء العلوى الشرقى لمعبد البارثينون · المتحف البريطانى لندن ·

تجـــاه الملعب حاملا الرمح على كتفه ليقوم بالتمرين على هذه الرياضة · وقد نلاحظ أنه مهما يكن اتجـاه الحركة التى يقوم بهاهذا الرياضى ، أو أى جسم آخر ، مرتبطة فى اتجـــاه قوى (انظر **رامى القرص** شكل ٨٦) ، نجـد أن التعبير الأمامى للتمثال المنحوت يحتفظ بتكامله وطابع الهـدوء ·وأحد الأمثلة المشهورة ··· للتماثيل التى توضـــع فى أعلى واجهـــة معبـد زيوس بأولومبيا ، هـــو فتاة عذراء صغيرة محمولة على حصانا خرافيا (centaur) ، ولو أنها تقاوم بقوة هائلة للهروب من هـذا القدر ، الا أنها تحتفظ فى مظهرها بالهدوء التام وعدم اظهار الشعور بالألم ·

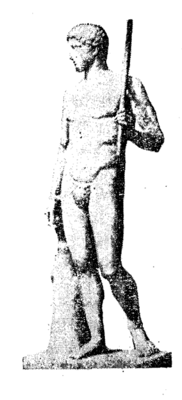
والبحث عن ايجاد حياة مثالية دفع الاغريق ليعملوا ماكانوا يظنون أنه النسب المثالية لتماثيلهم أو تصـويرهم للأشخاص ، ولفن العمارة والخزف وكذلك الفنـــون الأخرى · وقد كان يعتبر تمثـال **حامل الرمح** فى عصره القـانون أو القاعـــدة التى كانت تطبق فى عمل التماثيل الأخرى الخاصـــة بالرجال ، أو بمعنى أصح بالنسبة

للاغريق ، فهذا القانون يشمل أكثر النسب المرغوب فيها • والواقع أن معنى هذا هو ايجاد علاقة نوعية وقياسية بين طول الرأس مثلا وبين طول الجسم ، وبين عرض الأكتاف وعرض الأفخاذ ، وبين طول القدم وبين الأرجل • وتعطى هذه العلاقة الرياضية للأجزاء مطابقة معينة للفن المرئى الاغريقى فى أثناء العهد الكلاسيكى• وعندما تغيرت النسب المثالية أخيرا ، تم البحث عن توافق جديد حيث وجد فى كل عهد وأطلق عليه المثالية الجديدة للنسب •

وتبين معظم أعمال العهد الكلاسيكى احساساً منتظرا بالتوازن ، اتبع على نطاق واسع نتيجة التحكم فيها ماديا ، ونتيجة لأجزائها ذات الترديد المتشعب الرقيق • وأخيرا ، فان كثيراً من التماثيل الكلاسيكية تعتبر تذكارية من حيث الشكل والغرض • وهناك توسع معين للادراك (ليس له علاقة بالحجم) الذى قد يأتى عن العلاقة المادية بين التمثال وبين مايحيط به • وفى تمثال **تيسيوس** وتمثال **أثينا الهة ليمنيا** نجد أن الطابع التذكارى متجاوب مع الغرض ؛ اذ أن كلا منهما قد أعد ليخدم العمارة ، فالأول جزء لا يتجزأ من المعبد الأساسى ،أما التمثال الثانى فهو تمثال نحته مستدير صمم ليسود التكوين المعمارى • وقد صنعت معظم التماثيل الاغريقية فى هذا القرن الكلاسيكى الخامس قبل الميلاد كجزء من أبنية المعابد ، لتضفى ادراكا أوسع وبساطة فى الشكل مما يجعل رؤيتها سهلة وواضحة من مسافة بعيدة • ومع ذلك فبالرغم من هذا الوضع الذى يفرض الاتجاه عادة من الأمام (فتمثال **تيسيوس** مثلا أقيم على جمالون أو واجهة معبد البارثينون من أعلى) فان التمثال الاغريقى كقاعدة يسوده الخط الخارجى للشكل على خلاف الخط الخارجى الذى يأخذ شكل الكتلة فى التمثال المصرى• ويجعل هذا التحديد الخارجى فى امكان المشاهد أن يتجه نحو معظم التماثيل الاغريقية من أى نقطة يشاء — من الأمام أو الجانب أو الخلف ، فى حين أن التماثيل المصرية والتماثيل السومرية وتماثيل بلاد البحر المتوسط الأخرى ، لا ترى كما يجب الا من الأمام بسبب وضعها الأمامى المقصود •

وهذا الشكل الخارجى الجميل موجود أيضا فى الفن الاغريقى فى عصوره المتأخرة عندما انتهت صفات نحت القرن الخامس • فاذا استخدمنا اصطلاح كلمة « كلاسيكية » بمعناها السليم ، فانه ينبغى لنا أن نطبقها فقط على هذه الفترة المحدودة ، وكلما اشتملت هذه الطرز الأخيرة فى أى حضارة من الحضارات الأخرى تماما على هذا التحفظ وهذه الصفات غير الانفعالية والتوازن والمثالية وغيرها ، كانوا أقرب الى مطابقتها للفكرة الكلاسيكية • وسنصادف هذا الاصطلاح مستخدما بدقة تقريبية ، لارتباطه بعدة طرز جاءت بعده • واذا تحققنا من المستوى أو الطابع ، نجد أنفسنا فى موقف أسلم يجعلنا نفهم المحاولات التى جاءت فيما بعد وأن نقيم مابذله الفنانون من جهد • وسواء أكان الكلاسيكيون الحديثون يقلدون أعمال الاغريق للقرن الخامس قبل الميلاد أم لا ، فان لدينا الآن المقاييس المعدة للاستخدام •

وقد وجدت فى الفن الاغريقى القديم صفات كلاسيكية ممتازة أقل بكثير من أن تكون موضع تطبيق • ويختلف تمثال **هيرميس والطفل ديونيسوس** للمثال براكسيتيلس (شكل ١٨٦) المنتمى للقرن الرابع قبل الميلاد فى نسبه الدقيقة الرشيقة



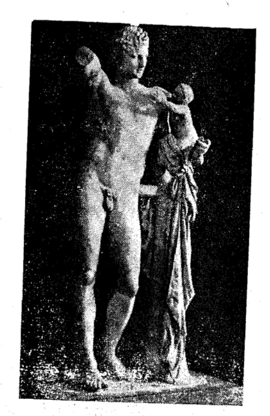
شكل (١٨٥) بوليكليتوس : **الدورى فوراس (حامل الرمح)** • المتحف الأهلى بنابولى ، ايطاليا •

أولا ، ثم بالنسبة لنوع مظهر الأنوثة الموجود فى التمثال بدلا من مظهر الرجولة • حيث نجد على جسمه نعومة بدلا من القوة • فهو تمثال معوج الشكل (نوع من الشكل عكس شكل حرف S) بدلا من أن يكون ذا طابع معمارى ، وأهم من ذلك فهو يعرض صفات عاطفية • وبمناقضته الشعور الكلاسيكى السلبى ذا الطابع غير الشخصى للقرن الخامس ، نجد أن تمثال **هيرميس** يكشف عن طابع انفعالى يغلب عليه الخيال ، وهو طابع فيه ليونة ساحرة تبعده الى حد كبير من الأعمال السابقة له • والى حد اعتباره أقل تحفظا من الناحيتين الانفعالية والمادية أكثر من الأمثلة القديمة ، مما يساعدنا على الاعتقاد بأنه أقل كلاسيكية • ويمكن مشاهدة هذه الصفات التى تتفاوت درجتها فى تمثال **لاوكون** المشهور (شكل ١٨٧) الذى تم عمله فى القرن الأول قبل الميلاد ، وقد ألغى هنا أسلوب التحفظ الذى كان متبعا بطريقة انفعالية طاغية •

وتعاقب الآلهة الراهب « لاوكون » من طروادة عن طريق مجموعة من الحيات أو ثعابين ترسل لتطيح به وبأسرته (وكان قد حذر من الحصان الخشبى) • ومع أننا لم نحاول ايضاح الأسباب التاريخية لتغير الذوق من القرن الخامس حتى القرن الرابع قبل الميلاد ، وحتى القرن الأول قبل الميلاد، فلابد أن يكون من الواضح أن وجهة نظر الفنانين العامة قد تغيرت بكل تأكيد منذ ذلك الوقت المبكر ، والتعبير عن الألم الذى ظهر على وجه الأب ، وهو بين الحياة والموت ، لابد وأن أولاده يشهدون بذلك كحالة طبيعية

كالتى نلمسها فى العضلات المشدودة فى التمثال كله • ويعتبر تمثال **الدورى فوراس** ذو الطابع الخاص أكثر منه طابعا عاما كقصة ثابتة تتضمن طابعا انفراديا محددا (والقصة مأخوذة عن قصة انيادة فرجيل) • وتشمل انفعالا خاصا كما تشمل مشكلة ذاتية ثم تشريحا مبالغا فيه أكثر من أن يكون تشريحا مثاليا •

وعندما نتحدث عن الفن الكلاسيكى ، يجب علينا أن نحدد ونوضح أى عبارة نفكر فيها • وبنفس الأسلوب ، نجد أنه من المهم جدا بالنسبة لنا أن نقول ان الكلاسيكية الاغريقية ، أو الكلاسيكية الرومانية قد سيطرت منذ الرومان وغيرت آراء عدة من العالم الاغريقى • وتمثال **لاوكون** مثلا يعتبر جزءا من الفن المعروف بفن « الجريكو الرومانى » ، ويربط هذا الفن بنهاية الفترة الاغريقية أو الهلينيسية الأخيرة وبداية قيادة الرومان فى عوالم البحر المتوسط • فالاتجاه الطبيعى الذى ازداد ، والقوة الانفعالية لتمثال **لاوكون** ، هى فى الواقع صفات ساهم فيها الاغريق الحديثون والرومان ، حيث مرت من عهد الى عهد وتغيرت عن طريق الرومان طبقا لاحتياجاتهم.



شكل (١٨٦) براكسيتيلس : **هيرميس والطفل ديونيسس** ، متحف أوليمبيا •



شكل (١٨٧) **لاوكون** • **متحف** الفاتيكان ، روما •

والرومان (مثل رجال عصر النهضة وبعض عقليات أواسط القرن التاسع عشر) شعروا بنفوذ وجاه الحضـــارة الاغريقيـــة العريقة وعظمتها التى لا مثيل لها فى عـدة مناطق • وكان التحدث باللغة الاغريقية ، والحصـــول على قطعة من الفن الاغريقى ، وتعليم أطفالهم بواسطة معلمين اغريق بالنسـبة للرومان ، علامة التكامل الاجتماعى . وعندما سلب الرومان المدن الاغريقية القديمة بسبب هزيمتهم أحضروا عند عودتهم من اليونان أعمالا كثيرة من الفن ، من ضمنها التماثيل • ونظرا لأن هذه الأعمال لم تكن أعمالا فنية متكاملة للظهور بها لاشباع الذوق الاغريقى للنـاس فقد نهضت صـناعة الفن فى عمل النماذج لسد الحاجة •

وقد كان مهد الحضارة الاغريقية السابقة بروما يستحق الذكر فى أثناء القرن الأول من الميلاد ، وربما ظهرت عن طريق تمثال **أغسطس** المستدير المأخوذ من باب المدخل (Prima Porta) (شكل ١٨٨) ، والذى كان يعتقـد به قديمـا ، حيث يبين الامبراطور يخاطب جنوده ، ورغم أن لوضع هذا التمثال طابع تمثال **الدورى فوراس** وكذلك **طابع التحفظ الأخير** ، فانه توجـد عـدة فوارق بين هـــذا التمثال والتمثال الاغريقى بصفة عامة • ومن هنا تصبح لدينا صفات نوعية أو محددة • فهيئته الانفعالية فى تمثال **هيرميس** (شكل ١٨٦) تعتبر أكثر رقة وأكثر انفعالا نفسيا يمكن ادراكه بدلا من التباعد التام **لحامل الرمح** وهو طابع الوقار الرومانى • ومع أن هــذه الفترة من الحضارة الرومانية تنادى بمذهب المثالية فقد جعل مذهب الفنان الرومانى الطبيعى المعمم النتيجة النهائية توافقا بين وجهة النظـر الكلاسيكية وبين الوضـع المـادى ذى التفاصيل المتشعبة •



شكل (١٨٨) تمثال **أغسطس** ، من باب المدخل • متحف الفاتيكان بروما • (صـورة مصرح بهـا من مكتب الاستعلامات السياحى الايطالى) •

ويتميز تمثال أغسطس نفسه بالشعر وبعظام الصدغ والذقن المدببة وغيرها ، وفضلا عن ذلك فهو يقوم بعمل شيء معين يرتدى ملابس خاصة له كالبذلة الحربية التى تحمل أشخاصا رمزية لعهد السلام الاغسطسى . وكيوبيد الصغير الذى يحمله الحوت بجانبه هو اشارة الى أصل أسرته الكهنوتية : النزول من اينيس عن طريق فينوس وكيوبيد .

وحتى فى خلال العهد المسمى بعهد الكلاسيكية الرومانية نجد أنه توجد أنواع عديدة منها المذهب الطبيعى الجاف للفترة التى سبقت أغسطس ، والمذهب المثالى الذى تغير الى الطراز الذى رأيناه الآن ، ومرة أخرى الطرز المتزايدة للقرون التى تلت والتى اتبعت المذهب الطبيعى . ويساهم كل من هذه المذاهب كل حسب طريقته فى عظمة وتخليد الطراز الكلاسيكى كما سبق تعريفه .

وترتبط العمارة الاغريقية والرومانية المتعاقبة ارتباطا وثيقا بعضها ببعض ، الا أنها تختلف اختلافا خارقا بالنسبة للطرز الأخرى . فاذا أخذت معبد البارثينون المشهور بأثينا كمثل لهذا الطراز المعمارى (شكل ٦٢ أ) للقرن الخامس قبل الميلاد ، حيث خصص للالهة أثينا المحلية ، ومعبد البانثيون الشهير المماثل بروما (شكل ٦٧) ، والمعبد القومى للقرن الثانى بعد الميلاد — وكلها بيوت للعبادة — فقد نرى دائما التشابه والميزات الأساسية . ومعبد البارثينون الاغريقى عبارة عن بناء من الرخام بنى بنسب دقيقة ومنتهى الحرص، والغرض منه أساسا مشاهدته من الخارج حيث تركزت ضخامة نحته . وكما لاحظنا من قبل أنه لم يراع الفراغ الداخلى المتسع، وذلك لأن العبادة كانت تقام خارج المبنى . وقد اتبع معبد البارثينون مثل الدورى فوراس والأمثلة الأخرى للفن الكلاسيكى فى ذلك القرن ، قوانين لنسب معينة منطقية مقصورة حيث تضفى عليها بشكل عظيم ، الاحساس بالتوازن والهدوء والعظمة الجبارة لمثل هذا البناء ، وتكامله الخطى .

ولو أن معبد البارثينون يعتبر مبنى صغيرا (١٠٤ × ٢٢٨ قدما) فهو لا يذهلنا بكتلته مثل معبد البانثيون الرومانى ، بقطره الداخلى الذى يبلغ ١٤٢ قدما ومدخله الذى يبلغ عرضه ١٠١ من الأقدام وارتفاعه ٥٩ قدما . وهذا المعبد عبارة عن بناء ضخم متكامل ، يتكون من أسطوانة ضخمة حيث تثبت بداخلها قبة نصف كروية مسلحة ، ويتقدم الجميع مدخل ضخم ، ومع ذلك فكتلة معبد البانثيون فى حد ذاتها تعرض طرازا من المبانى يختلف عن معبد البارثينون ، وقد خصص للتعبير عن الفراغ الداخلى (الذى يبلغ ارتفاعه ١٤٠ قدما) . وقد كانت الحاجة الى هذا الفراغ لأن المبانى الرومانية المخصصة لخدمة الشعب كان لابد لها أن تستوعب عددا ضخما من الناس . ولاقامة مبان لها تأثير قوى بجانب وظيفتها الدينية فقد كان لزاما على الرومان أن يقوموا بتطوير القبة المصنوعة من قطعة واحدة من الخرسانة التى استخدمت هنا وكذلك العقد الذى يمكن توزيعه بعرض الفراغات الضخمة ، فى حين استخدم نظام القائم والمواد الاغريقى البسيط الذى كان محدودا فى أبعاده لخدمة الاحتياجات المحلية المتواضعة .

• والعلاقة بين النظام الرومانى ـ الاغريقى التى نشاهدها فى مظلة المدخل والتى أضيفت الى واجهة معبد البانثيون ، عبارة عن شكل مكبر أقل قيمة من واجهة معبد البارثينون الاغريقى •: وقد استخدمت المظلة فى شكلها الجديد المتناسق لتدل على النفوذ والجاه كانتقال من الماضى حيث تضفى على الحاضر القوة والعظمة ـ كما نستخدم الأشكال الكلاسيكية فى المبانى العامة فى الوقت الحاضر • ومن الوجهة المعمارية ، على أية حال ، نجد أن المظلة الرومانية كما استعرضناها هنا أكثر من أنها مرتبطة بالبناء ، فقد أضيفت أو ألصقت بالبناء أكثر ، بدلا من تداخلها فى التصميم . وفضلا عن ذلك فهى ترجمة لقوة السلالة والمجد للنموذج الاغريقى ، وتعيد بناء الشكل الخارجى للأصل دون الحاسية الأخيرة للنسبة والعلاقة الخاصة بالقطاع الخاص للبناء كله • والبناء الرومانى بصرف النظر عن مقدار تقليده للعناصر الإغريقية ، ضخم جدا ، أما الشكل القديم فله طابع الجلال والعظمة • وهذه هى الحقيقة ، الى حد احتياجاتها فى اتجاه القوة الغامرة . فى حين نجد أن المبانى الاغريقية قد بنيت على تعبير منطقى معين عظيم • .

وبناء على ذلك ، لابد وأن الاغريق وثقوا بوجود وتطوير ذلك النهج الكلاسيكى الذى طبق خلال القرون المتعاقبة بأساليب عديدة ـ فى عصر النهضة وفى القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر •

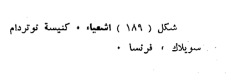
فن العصور الوسطى أو المسيحى

وفى أعقاب العهد الكلاسيكى آتى طراز دولى آخر تاريخى ، مكث من القرن الخامس تقريبا حتى القرن الخامس عشر الميلادى • وقد تطور فى البلاد الأوروبية الغربية والشرقية (دول أوروبا الشرقية والشرق الأدنى وشمال أفريقيا) والعبارات العديدة لهذا الطراز الذى استمر فترة طويلة ، وما طرأ عليه من تغيرات ترتبط بعضها ببعض، وذلك بتوحيد عناصر العقيدة المسيحية والحالة المتفق عليها • وقد اندفع فن القرون الوسطى بالنسبه لتغيره أو لتقاليده الغربية من وجهة النظر الرومانية الحديثة • أما بالنسبة للتغيير الشرقى ، فقد كان مرتبطا كثيرا بوجهة النظر الرومانية السامية . ويمكن تتبع أثر التراث الفنى الغربى عن طريق الفن الخاص بالمقابر الرومانية والفن البربرى والأشغال الكارولينية (شكل ٥٠) والأوتونية . وهذا يحملنا الى الوراء الى سنة الف ميلادية ويمكن تتبع فنون القرون الوسطى ناحية الشرق فى الفن القبطى المصرى والسورى والارمينى والتسجيلات البيزنطية المتعددة . (شكل ١٣١) وفى فن البلاط الامبراطورى الموجود بالقسطنطينية وملحقاته المتعددة ، حتى الأزمنة الحديثة . وبناء على ذلك فاننا لا نستطيع التحدث عن الطراز المسيحى أو طراز القرون الوسطى دون تحديد أى صورة تشير الى العصر والدولة ومرحلة التطور النوعى لها •

ومع أننا نستطيع اختيار عدد من الأمثلة ترجع الى القرون الوسطى أكبر مما ينتمى لكل من العصور القديمة أو الكلاسيكية ، فاننا نؤكد هنا وجود فترة تحول فى تطور المسيحية ، ألا وهى فترة الرومانسك والقوطى ، وتتضمن هذه القرون

الأربعة تقريبا التى تقع مابين سنة ١٠٠٠ و ١٤٠٠ ميلادية معظم بلاد غرب أوروبا ، وفرنسا واسبانيا وألمانيا وبريطانيا وايطاليا حيث وصلت التقاليد المسيحية فى الغرب أثناء هذه القرون الأربعة الى ذروةسيطرة الدير (العهد الرومانسكى من سنة ١٠٠٠ الى ١١٥٠) • وقد كان تطور المدن حياة المدينة فى نفس الوقت سببا فى ارتقاء الناحية الفردية التى تميز نهاية حياة القرون الوسطى البحتة وبداية العصر التجارى (العصر القوطى ١١٥٠ ـ ١٤٠٠) ويمكن فهم الاختلافات الحيوية فى التعبير بين هاتين الصورتين لفن القرون الوسطى بمقارنة تمثال أشعياء فى كنيسة سويلاك وهو من الأعمال الرومانسكية الفرنسية فى أوائل القرن الثانى عشر (شكل ١٨٩) بالاله العظيم الموجود فى كاتدرائية أميين ، وهو من الأمثلة المعروفة جدا للنحت القوطى فى القرن الثالث عشر (شكل ٢٤) ويؤثر فينا العمل الرومانسكى بمجرد النظر اليه بما فيه من توتر وعصبية، ووضع دال على الاعياء فى الجسم والحركة العنيفة ، مثل النبى يضع أرجله متقاطعة ، معلقا يده اليسرى تجاه الورقة المستطيلة المضغوطة الى أسفل بدقة والترتيب العجيب للقماش الملقى على كتفيه وعند الذقن محيط بالوجه المشع وبعيونه الواسعة • هذه هى عناصر المبالغة فى النسب التى تمت وذلك لتبرز الأسلوب ألانفعالى ، لتمنح الشعور التصورى السامى الذى يحاول المثال أن يعبر عنه •





شكل (١٨٩) اشعياء • كنيسة نوتردام سويلاك ، فرنسا •

وفى تمثال **الاله العظيم** (المسيح) نجد أن التمثال المجسم موضوع داخل مكان بالحائط أعد خصيصا له • بخلاف **اشعياء** الذى يظهر محاطا بالمساحة التى وضع فيها ، ويقف **الاله العظيم** مستريحا على حية ضخمة وحيوان خرافى مبينا قوى الشر التى تغلب عليها بطريقة هادئة واضحة • ولم يظهر جسم الاله ملتصقا بالبناء وبعيدا عنه ، بل خلافا لذلك ، فهو ينقل الشعور بأن هذا العمل قد نحت لوضعه فى مكان معين فى البناء حيث تم تخطيطه بعناية • وبالاضافة الى ذلك فقد نحت المسيح لشد الاتجاهات العمودية للبناء نفسه دون أن يتعارض مع الشكل المعمارى الأساسى • وقد تركت الواجهه العليا والعمود للمثال لملئها • ونظرا لقيامه بالعمل بجوار التمثال ، فقد قام بتصميم تمثال ثابت حقيقى له صفات النحت ليتناسب مع المساحة المستطيلة ذات الأبعاد الثلاثة •

فالمسيح المغطى طبيعى هادىء ومعتد بنفسه . فهو مدرس عظيم أكثر منه نبى جميل • فبينما يحتل الفن القوطى ذلك النوع الانسانى الطبيعى ذا العذوبة والرقة، نجد أن الفن الرومانسك لا يفضل الحركة العنيفة والشعور القوى الذى يميل أحيانا الى الفزع ، والاحساس بالمبالغة المادية عند تقليد الطبيعة • ويميل النحات القوطى أكثر وأكثر ألى رد اعتبار عالم الانسان ومايتعلق به ، بينما يعرض الصانع الماهر الرومانسكى مايراه من العالم الآخر • ففى هذه الحالة ، قد نتكلم عن الفن الشعورى الذى يسجل ادراك الفنان للعالم ، أما فى الحالة الأخيرة فقد نتكلم عن الفن التصورى أو الخيالى الذى يعرض فيه الفنان تصوره للكون دون الحاجة الى استخدام مادة الحياة اليومية الا من بعيد •

ويميز العهد الرومانسكى سلطة الدير العسكرية فى العصور الوسطى بميولها المتجددة القاطعة ، ومحاولاتها للتحكم فى عقول وقلوب الرجال • وهكذا أصبح أشعياء نبى العهد القديم أداة فى أيدى واعظ القرن الثانى عشر — متنبئا فى هذه الحالة بظهور المسيح أو بمعنى أصح بالقاضى الذى سينادى بيوم الحشر • ويبين مثل هذا العمل المحاولات الحقيقية تجاه التجديد عن طريق الحركة الرهبانية التى ينادى بها رجال الدين •

وعلى النقيض فانه من الواضح أن التمثال القوطى يعبر عن شعور جديد مميز وقد أصبح نبى الدينونة أو العقاب معلما قاسيا رافعا يديه فى حركة تبركية أكثر منها حركة تشنجية • وقد نحس كثيرا عن طريق هذه الحركة الصفات البشرية للعهد القوطى • وتحت تأثير المدن الحرة المتعاقبة ، وتحت تكامل النمو الدنيوى ، أصبح الدين مجرد ايمان عظيم أكثر من أنه مجرد ايمان بالاكراه أو الخوف بالدعوة التبشرية • وهكذا فقد اتخذت هذه الحركة التعليمية للحق الذى أخذ به أهمية منذ كان الغرض هو دعم الايمان أو العقيدة أكثر من ادخال الخوف • وعلينا أن نلقى نظرة أخيرة الى تمثال **أشعياء** لنرى عظمة التغيير فى طريقة رؤية التكوين البشرى ، من العهد القديم ذى الادراك الخطى المعقد جدا فى التركيب الى الشكل المتكتل البسيط فى العهد الحديث • فكل منها يتناسب مع احتياجات عصره ، ويعبر عن الأسلوب الروحى للعهد الذى فيه •

وبنفس الاتجاه العام ، قد نقارن ونميز بين الطراز أو التعبير الشـــكلى للكنيستين الفرنســـيتين حيث نســتعرض الفترتين : نورتردام دى بورت عند كلير مونت فيراند وكاتدرائية أميين ، حيث نشاهد كليهما من الداخل (شكلى ١٩٠ ، ١٤) • فيقدم لنا المبنى الفرنسى الرومانسكى نظاما داخليا منخفضا ضيقا وثقيلا بالمقارنة بالبناء القوطى الفرنسى ، الذى يعتبر خفيف البناء وأكثر ارتفاعا واتساعا فى المظهر والأبعاد الحقيقية • وقد يفكر الانسان بالنسبة للكنيسة الأولى وكأنه بناء مهجور لضخامته والظلام الذى يسوده فى حين يجد البناء الآخر يجسم الاحساس بالتشوق والتلهف والاحساس بالايمان بالنسبة لنوع الفتحات الموجودة به وبالنسبة للفتحات الموجودة أيضا بالحوائط، وكذا بالنسبة للرقة المتناهية •

ويعتبــر المبنى الفرنسى أحد الطــرز الرومانسكية المنتشرة ، وذلك لوجــود العقد الذى يتخذ شكل البرميل الثقيل ، يمتد بين أحد طرفى الكنيسة الى الطرف الآخر على امتداد السقف على شكل مظلة ممتدة من الحجارة. وتتشابه طريقة العقد الرومانسكى بالعقود التى تتخذ شــكل البرميل الموجود بالعمارة الرومانية ، ويمكن وصفها بمجموعة من البواكى المتصلة بعضــها بجانب بعض مثل شرائح رغيف الخبز • وقد دعمت المظلة



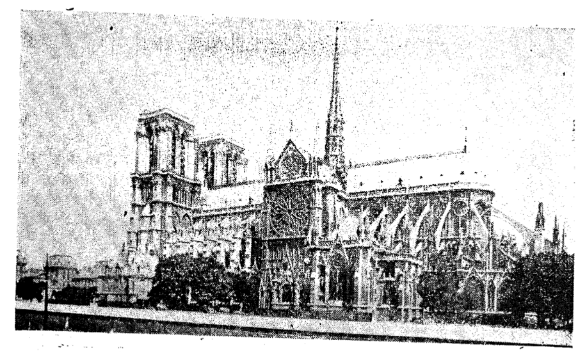
شكل (١٩٠) كنيسة نوتردام دى بور• منظـر داخلى مواجه للمذبـح • بكليومونت فيراند ، فرنسا •

الحجرية أو السرداب الذى من هذا النوع بتلاصق العقود بشكل أنصاف البراميل الموازيه للعقد الرئيسى على جانبى البناء ، عند نقطة تقوس العقد الذى على شكل البرميل الى الداخل • وقد انتقل الثقل من العقود الممتدة النصف دائرية الموجودة بصحن الكنيسة الى العقود التى تأخذ شكل أنصاف البراميل أو الربع دائرية الموجودة بالصحون الجانبية ، وقد وضعت نهائيا على الجدران الخارجية السميكة القوية للكنيسة حتى الأرضية • واذا نظرنا الى العقود الممتدة الكثيرة الموجودة بصحن الكنيسة ، نستطيع أن نرى عدم امكان عمل فتحات بها عند أى نقطة للنوافذ ، نظرا لأن هذه الفتحات ستضعف البناء ، وبنفس الطريقة نجد أن الجدران الخارجية عليها حمولة كبيرة لا تسمح بأى عدد من الفتحات الخاصة بالنوافذ • ولهذين السببين ، نجد أن داخل البناء الرومانسكى أكثر ظلاما من البناء القوطى •

وقد تطور البناء القوطى (أنظر شكلى ١٩١ أ ، ١٩١ ب) الى مجموعة من قطاعات على شكل عقود أو جسور « كبارى » أنشأها المعمارى على شكل مدبب بدلا من الشكل الدائرى ، تاركا مسافات للنوافذ • ويسمح له نفس هذا الترتيب برفع جميع جوانب قطاع العقد الى نفس المستوى • وبهذا يسمح بوجود اضاءة أكثر وتعطى كذلك ارتفاعا أكثر • ومن هذا المنظر الداخلى ، نلاحظ أن شكل قطاع العقد لايشابه الشكل الرومانسكى بعد ذلك . ونستطيع أن نصف الاخير بانه جزء من السرداب الطويل نصف الدائرى ، وقد التوى كل من أركان قطاع العقد (وهى المساحة المحاطة بزوجين من الدعامات الأرضية) الى نقطة تثبت فيهامباشرة على الشريط أو المداد والذى يساعد بدوره على تحمل بعض الثقل الملقى على الأرض • وأبعد من ذلك ، نجد أنه قد عمل بجدران الكنيسة القوطية فتحات عند كل نقطة • وترتفع النافذة العليا الى المسافة بين الأطراف الملتوية للعقد ، وتمتد الصالة المفتوحة المثلثة الشكل على امتداد المسافة الموجودة أسفل ثم يمتد صف من العقود المدببة المرتفعة برقة الى أسفل بارتفاع البناء كله •

وهناك ماهو أكثر من تدبب العقود والتواء أشكالها مانضعه فى الاعتبار بالنسبة لهذه الفتحات الجريئة الموجودة بالجدران ، ولعدم وجود الجدران الحقيقية • وبدلا من امتداد العقود النصفية الكثيرة الموجودة على جانبى الصحون للنظام الرومانسكى ، نجد أن عقود الصحن ذات الشكل المخطط الملتوى تسمح الآن بتركيز الحمولات المتعددة عند الأماكن الأربعة حيث ان هذه الالتواءات تتجمع عند نقطة واحدة • واذا اعتبرنا البناء من الخارج بأنه يأخذ طابع الكنيسة القوطية ــ مثل كاتدرائية نوتردام بباريس (شكل ١٩١) ــ فاننا نشاهد مجموعة من الحجارة المتراصة بشكل مائل وموضوعة فى أماكن خارج المبنى مؤكدة لهذه الحجارة الموجودة بالداخل حيث تتلاقى الأطراف الملتوية بعضها مع بعض • وتبدأ العقود فى نفس الوقت بالامتداد الى أعلى •

وتعرف هذه المجموعة المتراصه من الحجارة بالدعامات الطائرة ، لأنها تدعم عقود الكاتدرائية وسميت «بالطائرة» (flying buttresses) لأنها تعلو بعيدا عن المبنى • فهى ملاصقة للأرض بالخارج بدعامات رأسية من البناء على مسافة معينة من نقطة الدعامة • ونظرا لأن العقد له منطقتا تركيز ــ احداهما نقطة المرونة حيث ترتفع فى الهواء



شكل (١٩١) كنيسة نوتردام ٠منظر من الجنوب الشرقى ٠

والثانية هى الفخذة حيث تبدأ بالانثناء الى الاتجاه الداخلى ، نجد أن البناء القوطى يقوم بعمل اتصالين وبوضع دعامات طائرة بعضها فوق بعض لتدعيم هذين المكانين (شكل ١٩١ آ) ٠

وبنظرة أخرى الى خارج البناء الرومانسكى مثل كاتدرائية القديس بيير بانجوليم (شكل ١٩٢) ، وهو بناء شيد فى أوائل القرن الثانى عشر ، نجد أننا نفاجأ بالتباين الموجود بين البناء القوطى والرومانسكى من الخارج ٠ فالبناء الرومانسكى يستخدم العقود « البواكى » المستديرة ، أما البناء القوطى فيمتد تجاه العقود «البواكى» المرتفعة المدببة التى يتميز بها هذا الطراز ٠ والبناء الرومانسكى يبرر ماقد شاهدناه من داخل البناء نفسه مؤكدا الضخامة والقوة أكثر من الخفة والتشوق ويؤكد الزخرفة المنحوته ٠ أما الكاتدرائية القوطيــة ففيها التكامل القوى فى النحت والعمارة ، وفى الزجاج المؤلف بالرصاص ، وفى الموسيقى والأشياء الأخرى التى تضفى عليها المتعة التأثير الرائع ٠

ويوجد بكاتدرائية القديس بيير بانجوليم عدد قليل من الفتحات بالواجهة ، فى حين ان كاتدرائية نوتردام بباريس تحوى عددا من الفتحات بالواجهة مثل جانب البناء٠ أما فى البناء الرومانسكى فليس هناك فرصة لدخول الاضاءة ، لا من الأمام ، ولا من الجوانب ، ودخول الاضاءة من نوافذ الجدار الجانبية ضعيف نظرا لسمك هذه الحوائط ،

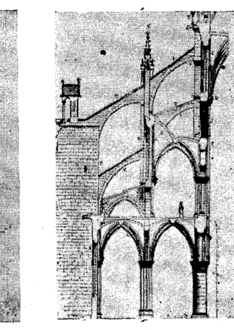
ونظرا لامتداد العقود نصف البرميل المدعمة الموجـودة بصحن الكنيسة التى لا يعوقها شيء . فالمصدر الحيوى الوحيـد هنا للضوء هو القبة العلوية التى تسمح بكمية كافيـة من الضوء على المنطقة التى تحيـط المذبح المقدس الا أنها تترك باقى المبنى فى ظلام تام .

والبناء الرومانسـكى جذاب للغاية .وله أهميه (من الناحية المعماريه ومن ناحية النحت) . وله طابع القوة التى تمتاز بهاكنيسة الرهبان لعقيدتها الراسـخة وميلها الشرقى .

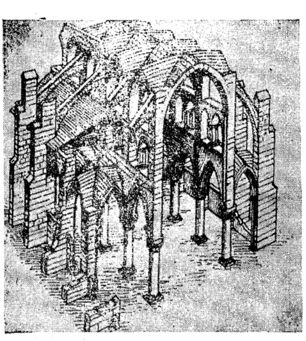
ويعبر الطراز القوطى بنفس الأسلوبعن أهداف وآمال ماسـمى بعصر الايمان . وقد اهتمت هذه الفترة التى مازالت مسيحية تماما فى مظهرها أكثر وأكثر بسكان المدينة فى ذلك العصر . كما وهبت هذه الشعوبدون اجبار أو تهديد خدمتها ووقتها وأموالها فى بناء الكاتدرائيات حيث امتزجت العقيدة بالايمان ودعم الايمان بالمنطق .

عصر النهضة فى الشمال والجنوب

بدأ نمو حياة المدينة فى العصر القوطى ، وتطور بشكل سريع فى أثناء القرن



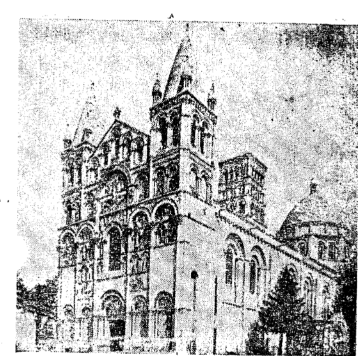
شكل (١٩١ أ) دعائم طائرة ، كنيسة نوتردام ، باريس .



شكل (١٩١ ب) رسم ايضاحى يبين نظام القبو القوطى .

الرابع عشر ، وخصوصا فى جنوب أوروبا ـ أى فى ايطاليا • وقد صحب هـذا النمو ازدياد الاتجاه الدنيوى (اهتماما بالحياة اليومية) كما لقى اعتراضا من اهتمام سابق بعالم الروح • ولهذا فقـد أوجـد ماسمى بالناحيـة الانسـانية ، وفيها كل مايرتبط بالانسان له أهميـة زائدة • وقد أصبحت أوضـاع العالم المتعددة ، التى يتجه فيها الانسان أيضا ، ذات أهمية • ومن هـذا بدأ تطور العلوم • وعلى نقيض عصر القرون الوسطى السابق فقد تشجع الانسان فى أثناء هذا العصر الجديد بأن يكون منفردا بشخصية متنافسا مع الآخرين ، ومستقلا بنفسه بدلا من أن يكون جزءا من مجموعة غير محسوبة على المجتمع • وكجزء من هذا التطور ارتفعت شخصية الفنـانين وكذلك الفارق بين فنان وآخر • وقد انتشرت هذه الأوضـاع فى القرن الخامس عشر بشمال أوروبا وكذلك بايطاليا •

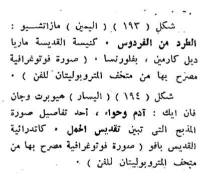
ونظرا للاختلافات التاريخية بين شطرى الدول الأوروبية فقد كانت هناك انحرافات نصادفها فى الطريق عند شـمال وجنوب أوروبا معبرة عن نفسها ابان عصر النهضة • واذا نظرنا الى نوعين من الصـور لأوائل القـرن الخامس عشر كصـورة **الطرد من الفردوس** للمصور مازاتشيو بايطاليـا (شكل ١٩٣) ، وصورة « آدم وحواء » وهى أجزاء من صورة **تمجيد الحمل** ، عند المذبح المقدس من عمل المصورين اخوان فان ايك بفلاندرز (شكل ١٩٤) ، يمكننا البـدء بتقييم مواضـع الشـبه والاختلاف • فقـد



شكل (١٩٢) كاتدرائية القديس بيير ، منظر امامى • انجوليم بفرنسا •







شكل (١٩٣) (اليمين) مازاتشيو : **الطرد من الفردوس** • كنيسة القديسة ماريا ديل كارمين ، بفلورنسا • (صورة فوتوغرافية مصرح بها من متحف المتروبوليتان للفن) •

شكل (١٩٤) (اليسار) هيوبرت وجان فان ايك : **آدم وحواء** ، أحد تفاصيل صورة المذبح التى تبين **تقديس الحمل** • كاتدرائية القديس بافو (صورة فوتوغرافية مصرح بها من متحف المتروبوليتان للفن) •

أظهر كل من الفنانين أهميه واضحة فى تصوير الأشخاص بأحجام كبيرة • وفى اظهار الوجود الحقيقى الملموس للأشخاص المرسومة • الا أنه تبعا لماضى ايطاليا الرومانى (أى الكلاسيكى) نجد أن الفنانين أمثال مازاتشيو أرادوا أن يعرضوا أشكالهم بصفة عامة أكثر من أن يعرضوها بطريقة تفصيلية • فهم يؤكدون الأوضاع العريضة للشكل بدلا من التفاصيل الدقيقة للأشكال الطبيعية التى نراها فى أشخاص فان ايك ، حيث يمكن مشاهدة كل التفاصيل الدقيقة الموجودة بالأشخاص • وقد شمل الفنان الايطالى المشاهد الى درجة أن جعله يتخيل هذه الأوضاع الشكليه دون أن تكون موجودة فى الواقع ، فى حين وضع المصور الفلمنكى عددا من التفاصيل الصغيرة التى تتكون منها مجموعته •

ويتساوى الفارق الانفعالى فى الأهمية بين هذين المصورين • فالمصور الايطالى يعتمد أو يركز على قيم الانسان الزمنية ، فى حين يعتمد المصور الفلمنكى على القيم الرمزية • ومعنى ذلك أن القيمة النفسية والقيمة الدنيوية تعتبران أكثر دلالة وأهمية فى المنظر الايطالى المشتق من الكلاسيكية : أسلاف الانسان الذين طردوا من الحديقة . فالرجل يظهر خجله ، والمرأة تظهر خيبتها وهزيمتها •

ويغلب على الأشخاص فى العمل الفلمنكى الناحية الانفعالية ؛ اذ تذكر

المشاهد بخطيئة الانسان الحقيقيه ، وتتشابه هـذه الأشخاص فى وقفتها بتلك التماثيل الموجودة بواجهة كاتدرائية القرون الوسطى التى تحمل هى الأخرى نفس التاريخ • وقد حفر الفنان الفلمنكى أسماء آدم وحواء فوق الصورتين بأسلوب القرون الوسطى التعليمى كما وضع تكوينين صغيرين فوقهما أيضـــاليكمل الرمز أو الدرس : الضـــحية مثل هابيل وقابيل فوق صورة آدم وهابيل يذبح قابيل فوق صورة حواء •

ولهذا فانه بالرغم من الملذات الدنيوية وغير الدينية التى انغمس فيها معظم مصورى أوروبا فى القرن الخامس عشر،ونظرا لبقاء تقاليد القرون الوسطى بالشمال،فقد حافظوا بقوة الأسلوب التعليمى والناحية الطبيعية • ونظرا لطول التاريخ الكلاسيكى فى منطقة الجنوب فقد اتجه نحو التعميم فى الشكل والانفعالات العـامة التى صورها مازاتشيو فى أشخاصه ، والتى استخدمها كحجة للتعبير عن حقيقة أكبر فى أساليب الانسان الجديدة •

ويمكننا فى عصر النهضة الذهبى فى نهاية القـرن الخـامس عشر وبداية القرن السادس عشر أن نقارن صورة ليوناردو **عذراء الصخور** (عام ١٤٨٢ ، شكل ١٥٤) بصورة ديورر **تقديس الماجى** (عام ١٥٠٤ ، شكل ١٩٥) . فمرة أخرى نجد الأعمال الايطالية والألمانية تشترك فى أهمية واحدة ، وهى توسيع ناحية التأثير . والناحية الانسانية فى موضوعاتهم • وحتى أكثر من ذلك ، نرى ميلا ثابتا تجـــاه عمل تكوينات هندســية درست بعناية فائقة فى كل حالة ، فالتكوين الهرمى فى العمل الذى قام به ليوناردو قد تكرر فى توزيع متشابه بواسطة المصور الألمانى،الذى قد تأثر بوجهة النظر الايطالية



شكل (١٩٥) البريخت ديـورر : **تقديس الماجى** • متحف أوفيتسى بفلورنسا ، **ايطاليا** •

فى عدة أساليب • وفى صورة ليوناردو بالنسبة « لرأس العذراء » (وهى قمة الهرم) تجد أن العين قد اتجهت بميل الى أسفل الى النباتات الموجودة فى الجهة اليسرى وغطاء الملاك الصوفى فى الناحية اليمنى • ونجدكذلك فى أعمال الفنان ديورر ، الأقواس المحطمة فى وسط الصورة من أعلى حيث تضع نقطة البداية التى تتجه فيها عيوننا الى أسفل ثم الى الجهة اليسرى ناحية العذراء والى الجهة اليمنى تجاه الشخص المنتظر على هذا الجانب •

وتعطينا هاتان اللوحتان مقارنة لهاأهميتها ؛ وذلك لأن الأفكار الايطالية فى أوائل القرن السادس عشر قد بدأت فىعزل عدة أجزاء من أوروبا لتؤثر فى الفنانين، وخصوصا هؤلاء الفنانين أمثال ديورر الذى زار ايطاليا وكان على صلة دائمة بما كان يدور فيها . ولم تتضمن صورة التقديس التى صورها **تقديس الماجى** التكوين الذى اتخذ شكل الهرم فحسب ، بل تحتوى أيضا على المام خاص أكثر من ذلك العمل الذى قام به الفنان ليوناردو (حيث ظهر فيه تصويره للشكل النصفى مشابها للرجل العاقل الذى يقف جهة اليسار) •

ونرى فى المساحة الخلفية للصورة أن ديورر يكرر فكرة وضع الفرسان فى المؤخرة التى اقتبسها من صورة ليوناردو **تقديس الماجى** (بصالة أوفيتسى ، بفلورنسا) • وفى ذلك الرجل الحكيم ذى البشرة السوداء الذى يقف جهة اليمين فى وضع حالم جميل ، فهو يكرر طابع الوقفة الايطالية التى اقتبسهامن المصادر الأخرى (قارن تمثال **دافيد** من عمل اميكل انجلو شكل ٢١١) •

ومع ذلك فالفارق بين الفنان الايطالى والفنان الألمانى كبير ، كما أن التشابه كبير أيضا • أولا : لميل الايطاليين الطبيعى نحو التعميم • ورغم كثرة التفاصيل ، التى تمتاز بخضوعها للتاثير المهيب القوى الذى يود الفنان أن يحققه . ونجد من ناحية أخرى بالنسبة للعمل الألمانى أن ديورر (وهو يعتبر أحد عظماء التاريخ المشتغلين بالحفر) يريد منا أن نرى الحقيقة الزمنية وكأنها حالة هامة تماما • فنرى شكل النبات الصغير الذى يبرز من الأحجار ناحية اليسار من أسفل ، ثم نرى العنزة الصغيرة ناحية اليمين من أعلى . وهكذا • فأعمال التصوير التى قام بها ديورر مثل الخط المحفور أو الحفر على الخشب الذى نفحصه ، وفى أعمال ليوناردو نجد أننا نتأثر بالأشخاص التى تتخذ طابع النحت ، وبرقة الأقمشة . والطريقة التى ترسم بها الأشخاص المتعددة معا فى تكامل يتخذ شكل الهرم عن طريق لمحاتهم العابرة وحركات أيديهم غيرها ، ثم تبدأ غكس المساحة الرومانتيكية الخلفية للصورة • وكما فى معظم الاعمال الايطالية فقد تأثر الترابط والتكامل الذى تم تلقائيا عن طريق اهتمام الفنان الى النبات الصغير والأشكال الصخرية المأخوذة من الطبيعة مباشرة مثلما كان يفعله ديورر •

ويتشابه التصوير الألمانى بتلك التفاصيل الموجودة فى صورة فان ايك آدم وحواء ، أو صورة فان دير فايدين **النزول من الصليب** (شكل ١٥٩) حيث تتركنا بمجموعة من المميزات نراها فى تفاصيل دقيقة ، إلا أنها لم تتجمع معا بنفس التركيز أو الاهتمام كما فى العمل الايطالى . ونشعر بأن المصور الايطالى قد جهز أولا خطا أساسيا على شكل الهرم الذى عن طريقه تجاوبت الأشكال المتعددة . ومن ناحية أخرى بالنسبة لصورة ديورر نجد أن عددا من الناس ينظرون بعيدا وكأنهم لا يهتمون بعملية التقديس واقفين منغمسين فى مشاعرهم وأفكارهم ، منفصلين عن عالم الواقع ، حتى لو كانوا هم أنفسهم واقفين.. مثل التماثيل داخل الصوامع الموجودة بالكاتدرائيات القديمة حيث يظهرون مرة أخرى ليرمزوا الى نوع من الحقيقة الدينية ؛ ومع ذلك فان شعور القوة والشدة فى الملك الهرم الذى يتقدم نحو الطفل بهداياه ، لتعتبر من أمثلة وجهة النظر الانفعالية بالشمال ؛ كما أنها تتباين مع الدفء البسيط والعلاقة العاطفية بين الأم والطفل من عمل ليوناردو .

وفضلا عن المحاولات الخاصة التى قام بها الفنان الألمانى ليكون مانسميه « متمشيا مع المألوف » ، فى هذه اللحظة من التاريخ ، فان نهج ديورر للأسلوب الطبيعى الفطرى وشعوره القوى المصحوب ، وميله الى تنظيم تكوينه قد جعله جزءا من الاتجاه الشمالى كما نرى ذلك فى طبيعة ملامح وجوه الأشخاص التى كان يرسمها . وقد نشعر أخيرا بالأصالة الموروثة لشخصيات ليوناردو التى نشاهدها فى رقة العذراء التى لا مثيل لها والسحر الأرستقراطى للملاك أو الطفل . فهذا الأسلوب عادة مطلوب فى الفن البرجوازى الألمانى والفلمنكى ، وتشهد بذلك صورة العذراء المتلثة التى رسمها ديورر . وقد وجد ذلك الاختلاف فى معرفة الايطاليين بنبل وظيفة الفن . ربما بالنسبة للاحساس الكلاسيكى ومحاولاتهم للحصول على النفوذ والجاه عن طريق الفن . وهذه الرغبة التى توجد فى مجتمع كان ناجحا متفوقا تجاريا لمدة طويلة ، كافية للحصول على شىء أكثر . وقد كان ذلك أقل احتمالا فى ألمانيا ، الى حد أنها كانت فى حاجة الى ذلك التاريخ الكلاسيكى أو فى الواقع فى حاجة الى كل الأشياء القديمة والمتعاقبة التى قد افترضت فى الطراز الايطالى .

وهناك نوعان آخران من العمل الفنى سيقومان بتحديد بعض الصور المميزة التى أوجدناها . وهى **صورة شخصية لشاب انجليزى** رسمها تيتيان (شكل ١٩٦) **والتاجر جورج جيتسى** للمصور هانزهولباين الأصغر (شكل ١٩٧) حيث تنقلنا الى تاريخ متأخر قليلا عن أيام ليوناردو وديورر . وتعتبر صورة تيتيان أعلى ماوصل اليه هذا الفنان فى أعماله فى تصوير الأشخاص ، وفيها استطاع أن يمنح العظمة أو الشرف والصفاء والثقة بالنفس للشخص الجالس . وقد ساعد فى اظهار شعوره بالتأكيد الكامل



شكل (١٩٦) تيتيان : **صورة شخصية لشاب انجليزى** • قصر بيتى بفلورنسا •



شكل (١٩٧) هانز هولبامين **الأصغر** : **التاجر جورج جيتس** • متاحف الدولة ببرلين•

الحلة القاتمة الدافئة تماما ، حيث يحدد من قتامتها ، وجود البنيقة « الياقة » والأكمام المنكمشة البيضاء ، وبساطة السلسلة الذهبية • الا أن ذلك التأكيد يزيد عن طريق عظمة الوضع ومظهر السيادة الواضح فى ملامح الوجه • فالموضوع ليس له أهمية بالنسبة لنا ، أو تأثير فينا • ولكنه يقرر أهميته بنفسه ، ومع ذلك فقد استقل بطابع ذى أسلوب شعرى تتصف به مدرسة البندقية التى ينتمى اليها تيتيان •

واذا قابلنا ذلك العمل بصورة هولبا ين النصفية ، فاننا نقدر بأن هناك نوعا آخر من البشرية نراه فى صورة **التاجر جورج جيتس** • ولو أنه قد اعتنى بملابسه خصيصا من أجل الصورة (الا أن شعورك يختلف عنه فى صور تيتيان) ؛ فنجد أن فى حياة هذا الرجل قلقا يسبب دائماضيقا للمشاهد • هل هذا وضعه لأنه رجل أعمال فى عجلة من أمره ؟ طبعا لا ، لأنه من الواضح أنه ناجح من الناحية المادية ويظهر عليه الثراء من ملابسه ، وهو ذو شأن لدرجة أن صورته قد رسمها أحد قادة الفن فى عصره • ويرجع قلقه الى اللمحة المرسومة فى عينيه ، ورفضه لمواجهتنا ، ونظرته بعيدا كما لو أنه يتوقع شخصا ما ، وكما لو كان به شىء يضايقه ويزعجه • فهو بعيد عن العزلة بالمعنى الرزين المطمئن الموجود على الشخص المرسوم بواسطة تيتيان •

وهناك من الناحية الفنية ، عدة مناقضات بين هذين العملين • فالعمل الألمانى يعطينا التركيز العادى على التفاصيل ، أما العمل الايطالى فيعطينا أسلوب التصميم فى الشكل أو التكوين • وتعتبر صورة هولباين خطيه فى نوعها كالتفاصيل الموجودة بها ؛ فالخط يعمل على ايجاد دلالة واضحة لحدود الأشخاص التى يرسمها ويساعد على ايجاد أو خلق نموذج من التصميم حيث يشارك فيه التكوين البشرى بطريقة تجعله يصبح تكاملا فنيا • ولهذا الخط ترابط قوة ذاتية ؛ ويمكن مقارنته بصفة عامة بالنسبة لصلابة الخط الذى يرسمه ديورر وبالنسبة لأسلوب الخط الذى يتبعه الحفار والنحات على الخشب فى العهد الألمانى القديم • وبالاستمرار مع هذا الأسلوب نجد أن الألوان تكون جافة دائما ولامعة ، وقريبة من السطح ، وتشبه ألوان المينا فى أسلوبها • وقد انتقل التوتر بواسطة طابع الضوضاء الموجود في الصورة بالوسيلة التى بها تظهر بعض الأشياء بأنها آيلة للسقوط مثل آنية الأزهار الزجاجية والكتاب الموجود على الرف •

وقد بنى التكوين فى صورة تيتيان لا لأنه على أساس مجموعة من طبقات اللون الشفاف ، فتعطيها طابعا مختلفا عن تلك الألوان ذات المساحة الجافة نسبيا الموجودة فى صورة هولباين ، فليس هناك مثل هذا الخط فى ذلك النوع من التصوير ، الا أنها المهارة فى استعمال الفرشاة التى تستخدم فى الطلاء والرسم فى نفس الوقت • وطريقة تيتيان فى استعمال اللون لها صلة بالتقاليد القديمة ؛ وهو قد بذل كل مجهوده فى ايجادها ، وقد استخدمها أخيرا رمبرانت ، وروبنز ، وفراجونار ، ورينوار وبعض الأساتذة الآخرين الذين قاموا بعمل أشكال ذات طبقات لونية •

وقد دل هولباين من ناحية أخرى على بقاء فن عهد القرون الوسطى الأخير عن طريق تشابه أو تقليد المخطوطات والمشغولات الخشبية المحفورة وغيرها • وعند هذا الحد من التاريخ فان التقاليد قد زحفت نحو الضوضاء التى كانت موجودة فى منتصف القرن السادس عشر بصعوباته المادية ، والثورات الدينية ، والمعارضة الثورية ، والمشكلات الأخرى لتحدد نهاية عهد وبداية عهد آخر • وكان تيتيان لا يزال مملوءا بالاحساس بالاطمئنان الشخصى وموضحا الغاية التى نراها فى صورة **عذراء الصخور** من عمل ليوناردو ـ وهو طابع عصر النهضة الايطالى المزدهر • وهولباين الذى عاش فى أحداث حركة الاصلاح الدينى بسويسرا والمانيا ثم فى انجلترا نجده يعبر فى هيئته القلقة والعصبية عن بعض الامتداد لفترة مابعد عصر النهضة الأولى وفترة الاخلاقيات (انظر ميكل انجلو الباب الخامس عشر) • وربما كان ذلك الوقت الذى كانت العصور الحديثة فيه قد بدأت فعلا •

وقبل تكملة هذا التطور التاريخى واستعراضه فى الوقت الحاضر ، فسوف نتحول الى عدد من الأسئلة العامة خاصة بالطراز واتجاهاته •

١٣
الأسلوب الفردى

لقد قمنا فى الفصل السابق بمقارنة العمل الذى قام به فنان واحد والعمل الذى قام به غيره كأمثلة لنوع ثقافتهما المعينة ، وهى أننا قمنا بمقارنة جزئين من فترتين تاريخيتين عامتين للفن • ولأن عصر النهضة قد وضع مثل هذا التركيز على الشخصيات ، فاننا نتحول الآن الى شكل مختلف نقارن به : وهو الطابع الجمالى الخاص أو الفردى لاثنين من الفنانين يعملان فى نفس البيئة وفى نفس العصر ، ولاثنين من الفنانين يعملان فى نفس البيئة ، الا أنهما فى عصور مختلفة ، ولفنان واحد كشاب صغير وفى المرحلة الأخيرة فى عمله •

فنحن نهتم أولا ، بالعناصر الخاصة التى تجعل الفنان الواحد يعبر عن نفسه تعبيرا مختلفا عن الفنان الآخر • وثانيا :رغبتنا فى تحديد الأوضاع الوصفية النوعية التى تجعلنا قادرين على التمييز بين عمل شخص ما وبين الآخر • ومشكلة الأسلوب الفردى موجودة فى كل أنواع الفنون وفى أوجه النشاط الأخرى للحياة • فالطريقة التى يضع فيها الرياضى نفسه فى الميدان أو المجال ، وطريقة مهاجمة نوع موسيقى معينة والحيل الصغيرة التى يقوم بها الممثل ــ كل هذه عناصر الأسلوب فى مجال التنفيذ • أما فى مجال الخلق ، فهناك أيضا نوع فردى خاص يميز رسم ليوناردو عن أحد رسوم ميكل انجلو (انظر شكلى ٤٥ ، ٤٣) ويميز رسم آنجر عن رسوم دلاكروا وهكذا •

فنستطيع أن نرى بوضوح أن هناك اختلافات دلالية بين الأعمال التى تمت فى عصور متعددة ، وبين النحت المصرى والنحت الاغريقى ، وبين تصوير عصر النهضة وتصوير العصر التكعيبى • وعندما نواجه الفنان الذى يعتبر جزءا من نفس الحضارة ، نجد أن التمييز ليس واضحا تماما ، ولكن الأهم من ذلك بالنسبة لنا هو أن ندرك هل فى وسعنا الوصول الى الاختلافات والفهم الوصفى ، أو أن نقوم بتقديرها •

فنانو المكان والزمان الواحد

رمبرانت وهالز : من الفنانين الذين اشتغلوا فى نفس البيئة ونفس العصر هما الفنان رمبرانت والفنان فرانز هالز • وقد نقارن صورة « **حارس الليل** » **خروج رفاق كابتن باننج كوك للحرس المدنى** (شكل ١٥٢) وصورة **ضباط فرقة القديس جورج** (شكل ١٩٨) ، فكلتا الصورتين عبارة عن مجموعات من الصور الشخصية النصفية للقرن السابع عشر فى هولندا ، تصف مجموعات ذات طابع نصف العسكرى

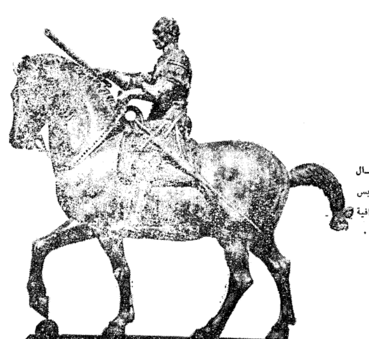


شكل (١٩٨) فرانز هالز : ضباط فرقة القديس جورج • متحف هالز ، هارليم بهولندا •

الذى كان مازال موجودا فى ذلك القرن على أثر فترة الحرب الطويلة مع الاسبان • وقد واجه كل من الفنانين مشكلة اعطاء عملائهم ترجمة لها جاذبيتها ولها أهميتها •

قد أصبحت هذه الدراسة بالنسبة للفنان هالز ، عبارة عن ترجمة متنوعة خاصة به ، منها **الفارس الضاحك** (شكل ١٠٥) • وفى مكان واحد من الأشكال المبينة موضوعيا والملونة بألوان براقة ، نجد أمامنا عددا من السادة الذين يرتدون الملابس الأنيقة ويأكلون طعاما شهيا وينتظرون لعمل صورة لهم ذات طابع تذكارى للمأدبة الحديثة • ويتساوى كل من هؤلاء الرجال فى الأهمية بالنسبة للصورة ، ومن الواضح أن الفنان لم يهتم كثيرا بالقيم الرمزية والمسرحية ، مهما يكن العمل موضوع المنافسة • وتتلاءم هذه الصورة كلية مع الصورة التى رسمها هالز من قبل ، ونعتبر هذا العمل عندئذ رمزا لأسلوبه (أو لأحد أساليبه) • ونجد فى الصورة التى تسمى **حارس الليل** لرامبرانت ، أن الغرض الاجتماعى متشابه ، ولكن كما لاحظنا فى حديثنا عن التصوير ، أن رمبرانت يعتبر فنانا يختلف فى تفكيره عن هالز • فنظرته أكثر ذاتية ومسرحية وأكثر انتماء الى طراز الباروك (انظر الباب ١٥) ، وهو فضلا عن ذلك يشعر بأن المشكلة لا يمكن تحديدها ببساطة كما فى صورة هالز ذات الطابع البورجوازى • ومن ناحية أخرى فرمبرانت يختار اللحظة المناسبة ليحيط فيها مجموعته ، وهى زيارة ملكة فرنسا المنفية لامستردام ، مارى دى مديتشى ، واستدارة الحارس لاستقبالها • فقد أصبح العمل نوعا من الاثارة الرسمية ،ومنظرا قصصيا اذ نجد فيه التأثيرات الفاتحة والقاتمة أكثر وضوحا ، وقد انفردت الأشخاص البارزة بنفسها فى انتباه ، فالجميع ينظرون تجاه بقعة يتخيلونها ربما كان الضيف قد وصل عندها •

وليس رمبرانت وحده هو الذى يعطينا ذلك المنظر لاضاءة المسرحية المركزة ، على خلاف المجموعات التى رسمها هالز ذات الاضاءة المنتشرة والمنتظمة • الا أن الطريقة الحقيقية ، فى التصوير تختلف تماما • فصورة هالز مفككة وخفيفة ، رقيقة ومتلألئة



شكل (١٩٩) دوناتيللو : **تمثـال شخصى للفارس جاتامالاتا** • ميدان القديس انطونيو ، بادوا ايطاليا • (صورة فوتوغرافية مصرح بها من متحف المتروبوليتان للفن) •

تظهر عليها دائما لمسات الفرشاة التى كان يستخدمها الفنان ، والطريقة الحقيقية التى يستخدمها فى التصوير • أما طريقة رمبرانت فهى غنية قد تحكم فيها خصوصا عند أسفل الصورة ، وهى تمثل طريقة تيتيان • وقد انتقـل الضـوء الى مساحات معينة وارتكز فى هذه المساحات لفترة من الزمن ، فتخلق ظلالا ؛ وفى مساحات أخرى نجد أن سطحا من اللون الأحمر القانى ، أو البنفسجى ، أو الأصفر ، قد تألق فى عين المشاهد فى تباين ممتع ، الا أن التأثير العام فى العمل قد صقل وأنهى نهاية رائعة مع أن التفاصيل فيها أقل بكثير من التفاصيل الموجودة فى صورة هالز ، وأكثر واقعية منها وطبيعية • فهـــذه الطريقة مترابطة ، أومتجاوبة مع ماقد لاحظناه فى طراز رمبرانت (انظر شكل ١٠٤) . وسوف نرى فيما بعدأن هذه الطريقة تتمشى مع تطوره الكلى •

دوناتيللو وفيروكيو : يمكننا اختيار نوعين آخرين من العمل لمقارنتهما من عصر النهضة بايطاليا : وهما تمثالان مشهوران من البرونز أحدهما تمثال شخصى للفارس جاتامالاتا للمثـال دوناتيللو **وتمثـال ميـدان لبارتولوميو كوليونى** للمثال فيروكيو (شكلى ١٩٩ ، ٢٠٠) • وهما من الفنانين الايطاليين فى القرن الخامس عشر ، وكلاهما من فلورنسا ـ حتى ان الاختلافات بينهما لتبعث على الدهشة أكثـر مما يبعثـه الفرق بين الفنانين الهولنديين للقرن السابع عشر الذين نبعوا من مدن مختلفة بهولندا • واذا لم يكن لاختلافات الأسلوب هنا صلة بالعصر أو بالتقاليد المحلية أو القومية ، أو صلة بالحالة الراهنة أو الخامة أو الموضوع ، فانه يجب علينا أن ننسبها الى الاختلافات الحقيقية بين أسلوب كل من هذين الفنانين وحتى بدون دراية سابقة بهذين الفنانين ،

فاننـــا نلمس فى التو أن اتجاهاتهما مختلفة تمـــاما • ولعدالة مشكلتنا ، نجـد ان موضاعاتهما كانت لابد من رجال يختلف كل منهم عن الآخر •

ولو تركنا الفارسين نفسيهما لفترة ما ، فاننا قد نوازن الطريقة العامة التى نفذ بها جسم الحصان فى عمل دوناتيللو والطريقة الخاصة التى تتميز بوجود التفاصيل وتم فيها عمل تمثال فيروكيو أيضا ، فنجد أن جسم الحصان الأول ملىء بالزخارف ، أما الحصان الثانى فقد تحلى بسرج بديع وأنيق ، وأن التمثال الأول هادىء ورزين (كما هى عادة دوناتيللو فى جميع أعماله) أما الثانى فيتحرك الى الأمام وكله حيوية وبدون صبر • وحركة هذين الحصانين متجانسة مع أسلوب التمثالين •

يختلف الطابع الشخصى لرأس الراكب تماما مثلما تختلف العناصر الأخرى • وتمثال الفارس جاتامالاتا (القطة العسلية) لدوناتيللو ذات الشخصية الباردة العبوس، نجده قد أكد صورة رمبرانت المحزنة **الرجل ذو الخوذة الذهبية** (شكل ١٠٤) الا أنها أكثر خطورة ، وأكثر تأثيرا وبؤسا ، رغم أنها هادئة ورزينة ، كما أنه رجل غير تافه • وتمثال **كوليونى لفيروكيو** الذى يجلس على سرج الحصان وجسمه ملتفت نحو الجانب يجيد ركوب الخيل ، يظهـر كقائد فيه قسوة وصرامة ، رغم أنه شخصيـــة مـرنة



شكل (٢٠٠) أندريا ديل فيروكيو : **تمثال ميدان لبارتولوميو كوليونى** • فينيسيا، ايطاليا • (صورة فوتوغرافية مصرح بها من مكتب الاستعلامات السياحى الايطالى) •

ومتراخية ، ويمثل طابع الرجل المزعج ولكنه لا يخيف • وقد أبدع كل فنان بأسلوبه فى ايجاد عمل عظيم على مستوى ايضاحى • فقد بين دوناتيللو شخصية عديمة الشفقة وقائدا قديرا . أما فيروكيو فهو قد بين رجلا متباهيا ومغرما بالنساء •

وهناك أعمال أخرى لهذين المثالين سوف توضح نفس الاختلافات واختلافات أخرى • ويرجع هذا التمييز أساسا الى الاتجاه الانفعالى والى الطريقة التى يشير بها دوناتيللو الى التأثيرات المعينة ، فى حين يشعر فيروكيو رغما عنه بأنه مكره على الوضوح والصراحة • فنجد فى وجه **جاتامالاتا** مثلا أن البناء أو التكوين الداخلى للرأس قد انفصل بطريقة التصاق الجلد بالذقن وعظم الخدود وجبهة الرأس كما لو كان الهيكل العظمى قد التف داخل الجلد واللحم • أما بالنسبة لتمثال **كوليونى** ، فالفنان يأخذنا الى كل ركن ، ويحملنا الى الملامح المتهشمة ، مبينا لنا بدلالة تامة أى نوع من الرجال هذا •

وسوف لا تكون الاجابة صعبة فيما لو تساءلنا ، لماذا توجد مثل هذه الاختلافات بين اثنين من الفنانين الايطاليين من نفس المدينة (أو بين اثنين من الفنانين الهولنديين من نفس العصر) . فحتى لو وضعنا الحقيقة فى الاعتبار بأنهم يخضعون لتأثيرات جمالية واجتماعية متشابهة ، أولا : ربما يكونان قد قدما من تاريخ وتقاليد أسرية مختلفة ، وأنهما بكل تأكيد ينحدران من أبوين مختلفين ، وفى ظروف بيئية منفصلة متباينة ، ثانيا : أن لكل منهما جهازه العصبى وتكوينه الطبيعى ، ومن ثم فان لهما طريقة مميزة فى الكتابة الفنية وهى الاختلاف فى طريقة استعمال الفرشاة أو الأجنة — وتفاعلات مختلفة لوضع لون منعش وغير ذلك • وأخيرا فهما قد تدربا فى استوديوهات منفصلة ، على أساتذة مختلفين ، عرضوا عن طريق المدرسة الفلورنسية نوعين من عدة أساليب مختلفة حيث استمرت جنبا الى جنب عن طريق التقاليد المحلية أو القومية • فمن الواضح تماما أن ظهورهما من نفس المدينة ونفس العهد ليس كافيا لضمان الانجاز المتماثل أو ما يعادله •

فنانو المكان الواحد فى العصور المختلفة

نيكولوبيزانو وجيوفانى بيزانو : (Niccolo Pisano and Giovanni Pisano)
لقد قيل أنه اذا أخذ المدرس ستة طلاب وجعلهم يرسمون نفس الشجرة ، فان النتيجة ستكون عبارة عن ست أشجار مختلفة ، حتى لو كان جميع الطلبة قد تدربوا على يديه • فهذا واضح بالنسبة للاتجاه المخالف الذى وجد بين طلبة نفس المدرس ، وخصوصا فى العصور الحديثة عندما تكون فترة التمرين قصيرة نسبيا ، والهدف هو أن تدع الطالب يطور أو يهذب شخصيته ؛ ففى الماضى كان على النقيض منذ كانت العلاقة بين الأستاذ وطالب الحرفة طويلة وقوية ، تبدأ منذ الطفولة ، وتنتهى فى مرحلة الشباب ، لدرجة أن فى استطاعة الخبير أن يحدد نوع الصور والتماثيل من الاستوديو الذى يشتغل فيه الأستاذ ، ويحدد نوع العمل القريب من الطراز الذى يتبعه الأستاذ ويتجاوب معه بوضوح • ومع ذلك حتى فى الأحوال المماثلة من الممكن التمييز مثلا بين أعمال روبنز وأعمال تلاميذه •

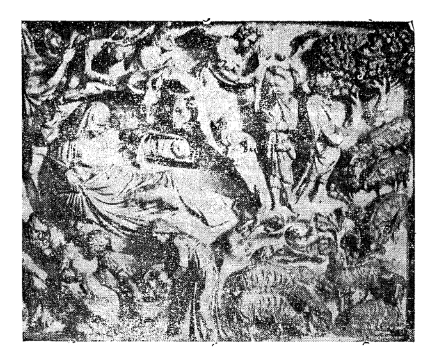
وتوجد أمثلة غاية فى الروعة لمثل هذا الموضوع ، تزيد طريقتنا دقة فى المقارنة وعرض علاقة مكان العمل بدقة • فالموضوع ذو أهمية ، وبخاصة لأنه يحيط بالأستاذ وبالطالب ، وهما : الأب والابن ، نيكولو وجيوفانى بيزانو بما لهما من صفات خاصة وشخصية فى الأسلوب • ويصور هذان الفنانان أيضا التمييز بين رجال يعملون فى نفس البيئة فى عصور مختلفة ، حيث انهما يمثلان جيلين من الفن الايطالى المركزى فى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر ، مبينين كيف أن التقاليد المحلية يمكن أن تختلف من فترة الى فترة •

وقد علم نيكولو ابنه فن النحت ، حيث تدرب الاثنان فى زخرفة منابر الوعظ بزخارف بارزة من الرخام • وقد اشتغل الابن لفترة كمساعد لأبيه ، ثم انفصل عنه واشتغل مستقلا بنفسه.ويمكن مشاهدة هذا الخلاف الحاد بينهما فى التفاصيل الموجودة بالحشوة لنيكولو : **التبشير والميلاد** على منبر كنيسة التعميد فى بيزا (شكل ٢٠١) ، والتفاصيل الموجودة بحشوة جيوفانى : **الميلاد والتبشير للرعاة** وهى منبر مشابه فى القديس اندريا فى بيستوا (شكل ٢٠٢) •

فالتناقض الأساسى بين المجهودين ينبع من محاولة نيكولو التعميم بأسلوب كلاسيكى • أما اهتمام جيوفانى ، فهو فى ذلك الأسلوب الطبيعى الممتع والمحاكاة فى



شكل (٢٠١) نيكولوبيزانو : **التبشير والميلاد** ، من منبر الوعظ ، كنيسة التعميد ، كاتدرائية بيزا ، ايطاليا •



شكل (٢٠٢) جيوفانى بيزانو : **الميلاد والتبشير للرعاة** • من منبر الوعظ (صورة مأخوذة عن قالب) • كنيسة القديس أندريا بيستويا ، بيستويا ، ايطاليا •

أعمال النحت القوطى الأخير بفرنسا.وقد تحول الابن تجاه هذا الطراز بمجرد أن تحرر من الرقابة الأبوية ، ربما لأنه كان طرازا جديدا أو كان مهتما بشخصيته الفنية ، وهو أكثر احتمالا ، وكانت شخصيته مغمورة الى حد ما طبقا للسجلات الموجودة • ويتركز التكوين الذى قام بعمله نيكولو فى شخص العذراء المضطجعة بطريقة اغريقية أو رومانية تغطيها ملابس فى أسلوب قديم • وهى تنظر بجد وحزم الى الحاضرين المستمعين دون لمحة الى الطفل النائم فى مهده • ومن ناحية أخرى نجد أن العذراء التى صورها جيوفانى نسبها قريبة من نسب الآخرين الموجودين فى العمل وقد ظهر عليها السحر ورشاقة الأنوثة بدلا من قوة الآلهة . فهى امرأة تهتم كثيرا بطفلها حيث تنظر اليه برقة هادئة فى وضع قوطى •

وبالنسبة للمرأة التى نراها تغسل الطفل (فى منظر أسفل ناحية اليسار قليلا فى كل من الحالتين) فاننا نميز مرة ثانية بين الأشكال الثقيلة القوية القديمة وبين الأشخاص الطويلة الرشيقة • وفضلا عن ذلك لم يكن لنساء نيكولا الفكرة البعيدة المدى فى كيفية غسل الطفل (طفل أضخم من أن يكون حديث الولادة) وقد وضع فى الوعاء الكلاسيكى المفتوح يصبون الماء على شكله البرىء • وتفحص النساء الأكثر خبرة الماء فى حشوة جيوفانى قبل وضع الطفل فيه ـ فواحدة تصب الماء ، والأخرى تختبره باحدى يديها ، ممسكة بالطفل بعناية فى ثنية ذراعها الأخرى •

ويجلس يوسف في بلادة في مقدمة الحشوة ، نظرا لأن التكوين الكلاسيكي الخاص ببيكولو لم يجعل هناك مجالا كبيرا للتعبير عن العواطف الظاهرية • وفى نحت جيوفانى نجد أن يوسف عبارة عن دراسة نفسية ، محملقا فى حيرة معذبة الى ما يدور حوله • وليس مهما أن نعرف من الذى أتم تنفيذ عمله أكثر ، ولكن الذى يعنينا هو التنافس بين الرجلين ، ومعرفة أسباب الميل الشخصى ووجهة النظر واختيارها لتفسير الكتاب المقدس كل بطريقته ، وبالرغم من الصلة الوثيقة بينهما ، فلا تستطيع هـذه العلاقة ولا تقاليدهما الشائعة أن تجعلهما يتصرفان تصرفات واحدة •

وكما لاحظنا ، فهناك شىء مماثل كالتقاليد الفرنسـية أو الايطاليـة ، التى قد تنقل صفات معينة من حضارة الى حضـارة ، فمثلا التقاليد ذات الطابع الأثرى التى تظهر أثناء فترة القرون الثلاثة فى عهـد جيوتو ومازاتشيو وميكل انجلو ، أو ذلك السحر الذى ظهر أكثر فى فترة مائتين من السنين فى أعمال واتو وفراجونارد ورينوار. الا أن هـؤلاء الفنانين ـ بصرف النظر عن أى نوع من التقاليد اتبعوها ـ نجـد أن لهم اختلافات فردية لها أهميتها ، ان لم تكن أكثر أهمية •

والدوافع التى أوجدت هذه الفوارق فى الأسلوب الفردى هى أساسا عوامل شخصية • وهذه العوامل قد تقود الفنان لتجعله يفضل أو يستعير عنصرا طرازيا خاصا من مصادر أخرى ، وقد تكون قديمة أو معاصرة • ولهذا العنصر الخاص أثر خطير يتغير بسببه الأسلوب ، كما فى حالة أسرة بيزانو • فمن الطبيعى أنه بعد فترة زمنية طويلة يحتمل أن يخف أثر الأسلوب بشكل متزايد •

الفنان الواحد فى أوقات مختلفة

رمبرانت : وبعد أن تتبعنا الاختـلافات فى الأسـلوب بين أعمال الفنانين التى قورنت فى نفس المكان (أو المدينـة) ونفس العصر ، وبين أعمال الفنانين المقارنة من مكان واحـد (وفى نفس الأسرة) ولكن من عصـور مختلفة ، فاننا نتحول الى ظواهر مختلفة لفنان واحد ، فعندما نتفحص انتاج الفنان فى مراحل متعددة ، مثل ميكل انجلو أو رمبرانت عندما كان فنانا شابا ثم فنانا متوسط السن أو فنـانا عجوزا ، نجد أن هناك شيئا فيه تطوير شخصى ، كما نلمس وجود مستويات أسلوبية مختلفة • وغالبا ما نجد بين أعماله السابقة وأعماله الحديثة دلالات واختلافات واضحة يمكن ادراكها •

وقد سبق أن قمنا بتجربة هـذا النوع حول التغيير فى أعمال رمبرانت • فصورته :**درس تشريح من الدكتور تولب** عام ١٦٣٢ (شكل ٢٠٣) ، عبـارة عن مجموعة صور شخصية من العالم الدنيوى • ومع أن تكوينها باروكى الأسلوب الا أنها أعطت لكل فرد من أفراد الصورة زيه التجارى • وأما فى صورة **حارس الليل** التى سبق أن درسناها (شكل ١٥٣) المؤرخة عام ١٦٤٢ ، نلاحظ أن رمبرانت يدفع شخصياته فى أسلوب درامى مثير مملوء بالحرارة مع اعطاء قوة جديدة للضوء المخترق للدرجات الضوئية الفاتحة والقاتمة • وحوالى ١٦٥٠ ، صـور رمبرانت **الرجـل ذو الخوذة الذهبية** (شكل ١٠٤) • وتمتاز بغموض اللون والحالة النفسية الا أنها أكثر تعبيرا للحالة الاجبارية الداخلية العميقة حيث تدفع الى الأمام أفكارا عالمية هامة •



شكل (٢٠٣) رمبرانت فان راين : **درس تشريح من الدكتور تولب** · العاصمة الهولندية ، موريتشيوس (صورة مصرح بها من مكتب الاستعلامات الهولندى) ·

فهذه الدلالات القليلة لتغيير الأسلوب الفردى والتى تشير الى نوع الكفاية ، هى التى يجب أن نراعيها عندما نتحدث عن أعمال ميكل انجلو ورمبرانت وسيزان ، أو أى فنان آخر · وقد يكون من المفضل أن نفكر فى وجود رمبرانت أو سيزان كعمل أو أسلوب عام الا أنه بعد دراسة الحيل النوعية المؤكدة ذاتيتها سنجد حتما أننا على استعداد لأن نتحدث عن هذا الفنان بكل وضوح.فقد يكون القياس هاما كقاعدة صارمة لاصبع الابهام ، وقد تفسر الحقيقة أكثر من معنى هام ، وقد يكون الفنان قد عمل فى مكان ما ، وقد يكون قد اقتبس من أستاذ أفكارا معينة ، ثم اتجه الى شىء أصلى ــ أو لم يتجه الى شىء على الاطلاق · ففى الحالة الأولى ، نجد أن مساهمته الطرازية أو الشخصية لها دلالة ، وفى الحالة الثانية ، فهو واحد من « المدرسة » أو الاستوديو · وتأتى الخطوة الأخيرة عندما يمول الفنان هذين العنصرين (عنصرى المدرس ومايخصه) الى شىء آخر يعتمد على الخلق الحسى ، وتكون اذن هذه هى مساهمته الفعالة للفن · ولا يحدث مثل هذا الانتقال عند نقطة معينة سهلة التحديد ، فهى عملية تدرجية نتبعها فى فهم وحل مراحل التطور فى طراز الفنان ·

على أنه بفهمنا لمشكلة الطراز أو الأســلوب فان ذلك يتضمن معرفة الحقيقة الهامة ، وهى أن العصور مثلا (العصور القديمة) لها طراز . وأن الأمم مثل اليونان لها طراز ، كما أن الفرديات لها طراز أيضــا · وفى كل حالة نجــد أن النموذج التطويرى واضح تماما ، كما ظهر مختصرا فى هذا المجال · كما أن العوامل التى تتضمنها : كالنسب والفراغ والتكوين ضمن التكوينات الأخرى ــ لها تاريخها الخاص · وتتغير هذه العوامل فى الواقع من عصر الى عصر كجزء من الطراز العام الذى يغير تلك العصور الخاصة المحددة ·

١٤
الاستعمالات التاريخية للنسب والمساحة والتكوين

لقد أوضحنا أن الفن شأنه شأن الأدب والموسيقى ، له تاريخه الخاص ، وأن استخدام الوسائل الفنية المتعددة كالتصوير بالزيت والحفر ، يمكن تتبعه خلال القرون ، وأن الطراز أيضا له تاريخه الذى يمكن تعرفه بتتبع اما العصر واما الدولة واما شخص ما • وقد كنا حريصين عند الكلام على هذه المواد المتطورة أن نتجنب الاحراج الذى قد نقع فيه اذا قلنا ان أى عهد أو دولة أو أستاذ مستقل قد يكون مفضلا على غيره •

واذا كنا قد لاحظنا أننا لو تفهمنا طرازا من الطرز لعصر معين أو لشخص ما ، كان لزاما علينا أن نراعى مثل هذه العوامل كالنسب والمساحة والتكوين ، ونراعى أيضا الوضع المختلف الذى قد تكونت فيه عن طريق العصور المختلفة وعن طريق فنانين معينين • فلهذه الأساليب الخاصة تاريخها أيضا ، وللكلام عن طريقة استخدام هذا الطراز المركب يجب علينا أن نكون حريصين مرة أخرى على تجنب التمييز فى الأسلوب ولا نقول بأن المساحة والنسب والتكوين لأى عصر مفضل على أى شىء آخر •

وسنحاول أن نبين فى هذه المجموعة من التطورات كيف أن كل مستوى خاص بتطور عناصر التصوير أو الرسم يختلف عنه فى الماضى كما يختلف عنه فى المستقبل• ولكل من هذه المستويات أسبابها التاريخية أو البيئية ، كما أن كل مستوى من هذه المستويات يعتبر ثابتا من الناحية الجمالية كالمستويات الأخرى • ومن هنا ينبغى أن نبرز أحيانا حقائق غير مألوفة وهو ماقد نعتبره فى الحضارات الأخرى نقصا بالدرجة التى تختلف عن مستوياتنا الحاضرة ، فليس من الضرورى أن تكون هذه المستويات رديئة أو غير سليمة • وتعتبر أوضاع النسب والمساحة أو أى شىء آخر وجد فى الماضى، سليمة وثابتة تماما بالنسبة لعصرها • فهى ليست ناتجة عن الجهل أو التشويه المرئى ، ولكنها نتاج لمطالب الوضع الدينى أو الاجتماعى أو غير ذلك •

ولماذا ينبغى لنا أن نفهم أن نظام النسب أو توضيح المساحة فى الحضارة القديمة على أنه سليم كالذى نتبعه ؟ ذلك لأن المشكلة بكل بساطة تظهر دائما بالنسبة لهذه الاصطلاحات ، وهو أن فى النسبة المتبعة فى الفن الرومانسكى انحرافا ، أو أن التأثيرات المنظورية فى التصوير المصرى تدعو الى عدم الارتياح • وهذا يعنى بالنسبة للرجل العادى أن هذه النسبة أو هذا المنظور الخاص بتلك الحضارة الأجنبية غريب عنه ، وأن ذلك لابد وأن يكون خطأ • فاهتمامنا هنا ينصب على توضيح كيف أن هذه الاختلافات

ينبغى ألا ينظر اليها من الناحية البيئية للشخص الذى يرفض أى فكرة أجنبية لمجرد أنها غريبة (أو أى أصل أو دين أو تقاليد أو عادات) • لذا ينبغى لنـــا أن نهتم، الى حد ما ، بهذه الأشياء الغريبة كدليل على الحقيقة ، حيث اننا أنفسنا نحتاج الى عناصر من الفهم والادراك •

ولحسن الحظ أصبــح الشخص الذى يرفـض الظـواهر الثقافيــة الغربيــة نادرا بشكل متزايد ، ومتى وضح ذلك فان معظم الناس فى أيامنا هذه يستوعبون الفكرة الأساسية ، وهى أن المساحة فى الطراز المصرى أو الشرقى تختلف عنها تماما فى عصر النهضة ، الا أن هؤلاء الأشخاص يتخذون دائما وضعا أكثر صلابة وحزما تجاه الأساليب الفنية للمســـاحة الحديثة ، أو عنـــاصر أخـرى لا يرغبونها أو لا يفهمونها • ومن المحتمل أن ينتج هذا الاختلاف ، وذلك لأن هؤلاء الأشخاص حقيقة قد أحاطوا شخصيا بالحـكم المعاصر أكثر من احاطتهم بأى حضارة قديمـة أو أجنبية • وقد تأثرت معظم أوضاعنا اليوم تجاه هذه الأشياء مثل النسبة والمساحة بتقاليد عصر النهضة ، وهى التى مازلنا نعيش تحت تأثيرها حتى الآن • وتبعا لوجهة النظر هذه ، نجد أن العرض الطبيعى للنسبة والمساحة كما راجعناها فى الصور الفوتوغرافية أو الصور الموجودة بالمجلات قد أصبح محببا للغاية • وستبين لنا دراستنا المختصرة لتاريخ النماذج التى استعرضناها على أى حال ، بأن الطريقة الطبيعية أو الفوتوغرافيــة تنطبــق فقط على فترة قصيرة من التاريخ البشرى • معنى ذلك أن الفنــانين قد أظهــروا تحريفا فى النسبة والمساحة لعدة آلاف من السنين (كالعناصر الأخرى) وذلك يرجع الى طبيعة نــوع التعبير الذى يرغبون فى أدائه •

ورأينا النهائى ، هـــو أنه اذا كانت النسبة والمساحة والتكوين وغيرها صالحة بالنسبة للعصر الذى تنتمى اليه ، فليس لنا الحق فى أن ننتقد عصرا خاصا لعدم محاولته استكمال أهـداف العصر الحالى • ويمكننا عمل مقارنة للنســبة الموجودة فى النحت الاغريقى بذلك النحت الرومانسكى ، أو بالمساحة الموجودة فى صـــور عصر النهضة بأعمال الفسيفساء البيزنطى • ومن العدل والدقة أنه يجب مقارنة أى عنصر من العناصر التى نتحدث عنها بعنصر من نوعه ومقارنة فنان بفنان من نوعه • وقد نفضل فنانا ، أو عصراً من عصور الفن ، وكذلك يفعل كثير من الناس ، ولكــن قد لايقول الشخص بأن التصوير فى المذهب التأثيرى يعتبر أكبر قيمة أو النحت الباروكى أقل أهمية ، الا لأسباب خاصة أو شخصية • حتى مع فهم طراز ما ، فانه قد يوجد كره عاطفى يصعب التغلب عليه •

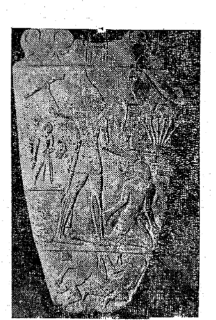
وفى عدة حالات أخرى نجد أن تعمقنا لفهم أغراض الفنان سوف يقودنا الى تعمق أكثر فى الخبرات الفنية • وباتباعنا مولد وازدهار تعبـير ما ، نجد أن ذلك الأسلوب وما يتبعه من الأساليب الأخرى وما يمكن ادراكه يعطينا نوعا من المتعـة أكثر من أنه مجرد فهم • فرغبتنا فى الحصول على شكل فنى غريب محدد أسلوبه ليس فى الواقع الا نوعا من التدريب الديمقراطى يستمر من سير الحيــاة الأخـرى ليصل الى دائرة الثقافة • وحتى الخبرة البسيطة عنـد مصـــورى المذهب التعبيرى الألمانى ، والرقص الكابوكى اليــابانى أو الأغنية الشعبية الأمريكية القديمـــة ، هى

عبارة عن مقدمة الى أهـداف الناس ومثاليتهم والذين كانوا السبب فى وجـود هذه الأساليب من الفن ٠

أنواع النسب

ان الحشوة المصرية (النحت البارز) لوحـة نارمر (شكل ٢٠٤) التى كان يجهز عليها فرعون طلاء وجهه الذى يستعمله فى الاحتفالات ، تبين حاكم مصر وقد أمسك بشعر أحد أعدائه ، ونجد فى المساحة الموجودة أسفلهم اثنين من جنود الأعداء قد سقطا ، كذلك الصقر الموجود فى مواجهة فرعون بالركن العلوى ناحيـة اليمين رمز للاله حورس ٠ ويشاهد الحاكم فى هـذه الحشوة بأنه أكبر الأشخاص الموجودة ، فقد صممت نسبه خصيصـا لتبين أهميته الاجتمـاعية ، وهو تصرف ملائم فى الفن المصرى ٠ ومعنى ذلك أن الاسلوب الفنى الذى يتبعه الفنان المصرى ليس نتيجة لأى نزوة أو عجز ، وانما نتيجة لمطالب المجتمع المصرى ، واذا كانت فى نسب الشخصيات الهامة تبدو غير حقيقية ، فذلك لأن هذه النسب تعبر عن مكانة صاحبها فى الزعامة الدينية والاجتمـاعية (ونسمى ذلك بنسبة الحـاكم الدينى وهى النسبة المبنية على الاهمية الاجتماعية أو الدينية لشخص معين) ٠

وليس فرعون وحده هو الذى يختلف فى النسبة بين أعدائه وحتى بالنسبة لرموز الآلهة (انظر رأس البقرة هاتور بأعلى اللوحة) الا أن هذا الشكل نفسه يعطينا عـددا من الانحرافات الناتجة عما يسمى « بالنموذجية » أو الحقيقة ٠ وتظهر مثل هذه الأجسام المصرية دائما ذات اكتاف عريضة وأفخاذ ضيقة وأرجل وأقدام طويلة أيضا ٠



شكل (٢٠٤) لوحة نارمر ٠ المتحف المصرى بالقاهرة ٠

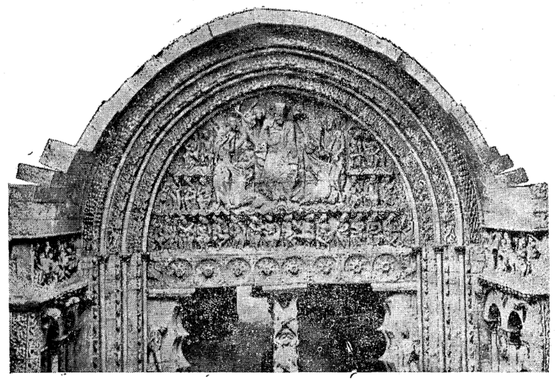
فاذا سألنا أنفسنا كيف يقابل هذا الاتجاه الحقيقة الطبيعية المادية ، ونجد أن نسب أجسام الرجال ليست لها صلة بالحقيقة المرئية أو بالحالة التى كان عليها المصريون • الا أن هذه النسب تعبر عن مهيب مثالى وقوى ومناسب للاغراض الرسمية التى وضعت من أجله فى مقبرة الملك •

وقد نشعر بعدم الارتياح لهذا الخروج عن الناحية النموذجية ، فى حين نشعر براحة أكثر بالنسبة للجسم الاغريقى الكلاسيكى مثل تمثال **الدورى فوراس** للمثال **بوليكليتوس** (شكل ١٨٥) • « آه ، أى نعم » اننا نتمتم « هذا الجسم أكثر تشابها بالحقيقة » • وللتأكد ، فان هذا النوع من الجسم أو الشكل يعتبر مألوفا بدرجة كبيرة بالنسبة للشخص العادى • ولكن عند الفحص الدقيق وباعادة جميع ماكتب عن النحت الكلاسيكى من قبل ، نجد أن تمثال **الدورى فوراس** يعرض محاولة عن أعمال الاغريق لايجاد نوع من الرجولة المثالية • وقد درست هذه النسبه كما ذكرنا من قبل بدقة وعناية بالنسبة للأجزاء كلها كالنسبة الموجودة فى معبد البارثينون ، وهناك نسبة ملائمة قائمة بين طول الرأس وطول الجسم ، وبين طول الأيدى وطول الأذرع ، وبين طول القدم وطول الأرجل وغيرهـا •

وليس هناك خطأ فى ذلك ، بكل تأكيـد ، ولكـن ما يستنتج هو أنه حتى طابع الجسم الذى يرضينا أو على الأقل مألوف لنا ، هو نتيجة لبعض المحـاولات المصنعة والأرستقراطية للحصول على أجمل جسم لانسان • ونسجل هنـا مرة أخرى ، بأن هذا الشكل المثالى له صلة ما بمستوى الشكل الاغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد • وأبعد من ذلك ، فان الاغريق أنفسهم قد استخدموا كذلك ، نسب شـكل الحاكم الدينى كما هى فى التماثيل المصرية غير الطبيعيـة • ونجـد فى الواجهـة أو السقف الهرمى للمعبد الاغريقى (انظر معبد البارثينون ، شـكل ٦٢ أ) أن تمثال أثينا الموجود بالوسط على أحد الجوانب وتمثال بوسيدون على الجانب الآخر أكبر بكثير من تلك الأشخاص التى يحكمانها أو يساعدانها ويرجع ذلك تارة الى أهميتهما كآلهة وتارة أخرى يرجع الى احتياجات شكل الواجهة نفسها من أعلى ، التى تحتل مساحة ضخمة فى منتصف الواجهة •

ومهما يكن ذلك مقبولا لأعيننا فى عصرنا هذا (مادام مطابقا لمثاليـة مألوفـة لدينا) ، فالتمثال الاغريقى تقليد واستنباط مصـطنع أملته المثاليات الاجتماعيـة والفلسفية للعصر • هذا ماينبغى أن يكون ، وهو من الأسباب التى جعلت للفن الاغريقى نوعا من الجاذبية الخاصة • وقد نشير الى أن الشعوب التى كانت تعيش خلال العصور القديمة ، وخصوصا تلك التى كانت بعيدة عن تأثير الحضارة الاغريقية المباشر ، أن هذا المظهر المنسق تنسيقا بديعا وهذا الاحكام الجميل قد يبدو لهم غير مقبول — وهذا اتجاه ربما يكون غير محتمل ولكنه انسانى للغاية •

واذا وصلنا الى عمل من النحت البارز الرومانسكى الذى هـو فى أعلى مدخل كنيسة القديس بطرس فى موساك تصور **المسيح يتوج بين أربعة وعشرين شيخا** (شكل ٢٠٥) نجد مرة ثانية مختلف النسب عن التى شوهدت فى الفن المصرى • وقد



شكل (٢٠٥) **المسيح يتوج بين اربعة وعشرين شيخا** ، الجزء العلوى من الباب الغربى لكنيسة القديس بيير،مويساك ، فرنسا (صورة مصرح بها من مكتب الصحافة والاستعلامات الفرنسية) ·

جلس المسيح فى الوسط كشخصية بارزة وهو أكبر حجما من كل من الرموز الأربعة المبشرين الانجيليين التى تحيطه (وهى رجل ماثيو وأسد مارك وثور لوك ونسر جون) أو الملائكة الماثلين وقد جلسوا بنظام على جانبيه · وبالاضافة الى الثلاثة المستويات لهذه النسبة نجد مجموعة اضافية من الاربعة والعشرين قديسا من أبناء العهد القديم الذين يمثلون طبقة أخرى فى الزعامة الدينية والتى فرضت فى وضوح الاختلافات فى النسب ، كما فى النحت البارز المصرى والأشكال الفردية مثل الملائكة أو المسيح ، وبهم تحريف يبعدهم عن المظهر المألوف أو العادى · فأشكالهم طويلة مائلة ، وأجسامهم نحيلة فى طريقة تصويرية ملائمة ، مختلفون عن الجسم المصرى ذى المظهر الجليل والأكتاف العريضة والذى يختلف عن الشكل الاغريقى المثالى النسب · وكما شاهدنا من قبل فالطراز الرومانسك على وجه التحديد ، هو النوع الوحيد لفن القرون الوسطى ، وقد نتذكر بأن النسب الطبيعية تسود الفن القوطى مثل **الاله العظيم** ، شكل ٢٤) ·

وفى فن عصر النهضة الايطالى كالصورة التى رسمها رفائيل **عذراء الفجر**



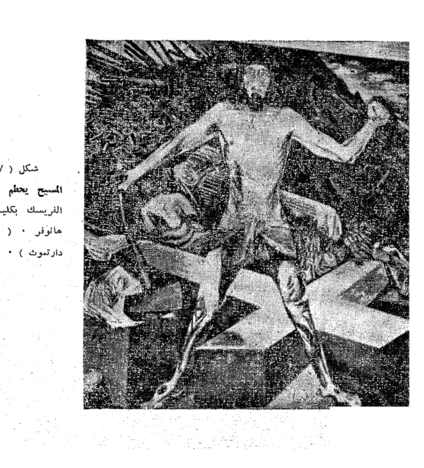
شكل (٢٠٦) الجريكو : **الميلاد** •
متحف المتروبوليتان للفن • نيويورك •

(شكل ١٦) أو صورة ليوناردو **عذراء الصخور** (شكل ١٥٤) نصل الى ترجمة جديدة للمذهب المثالى الذى شوهد فى الفن الاغريقى القديم • وقد عمل الفنان رفائيل مثل معظم معاصريه ، على أن يطور بأسلوبه الفنى الخاص أشخاصا تعرف بذات الطابع النموذجى (بالقياس النموذجى) ولم يقترن هذا الطابع باسمه فقط ، ولكنه يتفق فى انتاج شكل رفيع للانسانية يكاد يكون مقدسا مثلما كان أبطال الاغريق العظام • لذا ينبغى علينا مرة أخرى ، أن نلاحظ الارتداد أو التحوير بالرغم مما كتب كثيرا عن رفائيل واستخدامه للعناصر الريفية كنماذج له • وعلى الأقل فانه من العدل أن نقول بأن العذراء التى صورها رفائيل مثل صورة رياضيين بوليكيتوس حيث تعرض كلها أرفع وأكمل تكوين للانسان يستطيع الفنان أن يبدعه وقد استفاد الفنان الايطالى بالنسب الحقيقية حيث عرض نفس المذهب الطبيعى المثالى كما كان فى العالم الكلاسيكى •

وفى نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر رجع أحد الفنانين مثل الجريكو الى النسب المبالغ فيها لأغراض التعبير عن انفعالات متزايدة • ونجد فى لوحة **الميلاد** (شكل ٢٠٦) كما فى الحشوة الروماسك التى فى أعلى مدخل كنيسة مويزاك ، ان الجسم قد استطال واتخذ شكلا نحيلا حيث جرد من ناحية الشكل

والجوهر ليكون أكثر روحية فى الأسلوب • وقد استطالت الأجسام حتى أصبحت على شكل شعلة من النار تمـاما • وتظهر صلابتها فى تكلف ، كما أصبحت ألوانها صارخة عن عمد ، وفراغها غير حقيقى ألبتة • ونظرا لقيام الجريكو بمثل هذا العمل بانتظام (انظر **القـديس مارتن والمتســول** ، شـــكل ١٥١ ب) فمن الواجب علينا أن نفترض وجود أسلوب معين فى عمله ، بدلا من انعدام المنطق وعـــدم الكفاية أو فساد الرؤية ، أو غير ذلك من العيوب •

وقد يحدث تغيير فى نسب الأشخاص فى أى عصر بما فيــه عصرنا للحصول على تأثير انفعالى أقوى عندما تستدعى ذلك ضرورة مماثلة • وفى الجزء الذى يصور **المسيح يحطم صليبه** (شكل ٢٠٧) من أعمال التصوير على الجص بكلية دارتموث لاوروزكو ، نجد ان المصور المكسيكى قد صور جسم المسيح المعذب فى استطالة ارادها لتبرز غضبته وقوته • وقد عاد المسيح الى الأرض ليجد اسمه قد استخدمته شعوب متحاربة ، وهذا مالم تسمح به نفسه ، فلم يستطع أن يترك لهم صليبـه ليكون عرضة للتلف أكثر من ذلك • وتتضمن النسب الحقيقية للجسم شكلا طويلا ذا أكتاف عريضة ورأسا صغيرا ، حيث تتخذ طابعا يذكرنا بالقرون الوسطى تارة ، وتارة أخرى تحمل طابع النسب المصرية • وكمعظم الفنانين الآخرين فقد غير اوروزكو



شكل (٢٠٧) جوزيه كليمنت أوروزكو: **المسيح يحطم صـليبه** • لوحـة من أعمـال الفريسك بكليـــة دارتموث بنيوهامبشـــير ، هانوفر • (صـورة مصرح بهـا من كلية دارتموث) •

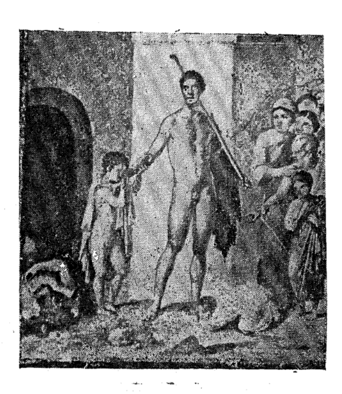
أسلوبه فى النسبة مع تطوير أسلوبه الخاص وأمام الاحتياجات الخاصة بمشروع معين كان يقوم بتنفيذه ٠

المنظور والمساحة : ان تفاعلاتنا الحسية بالنسبة لوجود المنظور والمســاحة لتعتبر أكثر صعوبة من تجاوبنا مع النسبة التى تؤكد الرؤية والملمس ٠ ولادراك المســاحة ، يجب علينا أن ندمج بالاضافة الى الرؤية والملمس ، الاحساس بالتوازن والاحساس بالاتجاه ، ســـواء كنا مشاهدين أو فنانين ٠ وتقل الشعور بالمساحة عمل شــاق ، وتفهم الدوافع التى تلزم استخدام شكل واحد ذى طابع خاص خطى بدلا من أسلوب آخر هو أمر أكثر صعوبة (وخصوصا فى التصوير) ــ ومع ذلك فهو جزء هام لفهم علاقة الفنان بالعصر الذى يعيش فيه ٠ والدوافع التى وصفت فى اختصار هنا تفسر الأمر مثلما تفسر تغيير النسب من عصر الى آخر ٠

لنعد الى لوحة نارمر مرة أخرى (شكل ٢٠٤) كنقطة بداية ، نظرا لانتمائها لفن له شكل ثابت تنعدم فيه نوع رؤية المسافة الذى نعتاده ٠ ومرة أخرى ، فالفنان هنا يتبع تقليدا ــ مبينا المساحة هذه المرة ــ ذلك التقليد الذى يبين فيـــه أشـياء مفروض أنها موضوعة الواحد خلف الآخر وكأنها فى سجل أو فى صفوف الواحد بعد الآخر ٠ وفى أحد جوانب اللوحة وضعت رؤوس الأعداء المقطوعة بعضها فوق بعض بهذا الأسلوب ، وفى الجانب الآخر نرى اثنين من الجنود فى المساحة الأماميـــة تحت فرعون الموجود على مسافة تتوسط الأمامية والخلفية ٠ وتماما مثل تحديد الجسم بالخط تظهر تقاليد معينة لتبين بقدر الامكان جسم الأشخاص (ولهذا يظهر الجسم من الأمام) ولتصور المشهد فى شكله الدائم النهائى ٠ فالفنان المصرى لا يهتم بالحـالة التى يجب أن يظهر عليها شىء ما فى لحظة بالذات ، فهو يهتم أكثر بالواقع الأبدى ، وهــو ان عددا كبيرا من الأعداء قد قطعت رؤوسهم فى هذه المناسبة ٠ فبمجرد قبولنا لهذا التقليد أو الوضع (أو أى تقليد آخر) ، نجد أن استمتاعنا وفهمنا له سيزداد بصورة رائعة ٠ واذا قبلنا على سبيل المثال فكرة وجود عين حمراء وأخرى خضراء فى فن المذهب الوحشى وأن الفن ليس بصورة فوتوغرافية ملونة أو نموذج ملون ــ فنحن فى وضع أحسن يتيح للعمل الفنى أن يقوم بوظيفته التى وجد من أجلها ٠

والنوع الثانى من تصوير المساحة فى النحت البارز ، نجده فى لوحة **الفرسان** وهى احدى اللوحات الزخرفية الموجودة بمعبد البارثينون (شــكل ٨٩) ٠ فبدلا من المساحة السحرية التى اصطلح عليها المصريون ، حيث تبقى الأشياء فيها خالدة دون تغيير ، نجد أن الفنان الاغريقى يبتكر نوعا من مساحة مثالية ٠ فالأشخاص تتحرك على الشىء وفى داخل الشىء ، ولكن من المستحيل أن تكون محددة لطبيعة الموضـــوع (والمســاحة) التى تتحرك فيها ٠ فهى كما لو كانت هـــذه المخلوقات المثالية التى ابدع فيها من قبل ، قد أعطت فى مجموعها بيئة جديدة وجدت فيها ، ورغم أنهـا ليست طبيعية كالمخلوقات الأخرى الا أنها لا تزال حقيقة ٠ وينطبق نفس التعليق أيضا على التصوير الاغريقى (أنظر شكل ٤٩) ٠

ويمكن مشاهدة الاختلافات بين وجهات النظر الاغريقية والرومانية فى الفريسك



شكل (٢٠٨) **تيسيوس يغزو الميناتور**
(فريسك) • متحف نابولى بنابولى ، ايطاليا •

الذى يصور **تيسيوس يغزو الميناتور** (شكل ٢٠٨) الذى عثر عليه فى بومبى ، حيث لا يشعر المشاهد فيها بالحيادية أو المساحة الاغريقية التى تتبع المذهب المثالى ، بل يشعر بوجود الضوء والهواء الملموس الذى يتجاوب مع الناحية المادية المتزايدة فى المجتمع الرومانى • (ويعطينا الرومان أيضا نوعا من الفن على درجة كبيرة من التطور للصور الشخصية والمناظر الواقعية ـ مثل أعمال النحت والتصوير التى تتعلق بالحياة اليومية) • فالضوء ، هنا وصفى ، حيث يبرز الجسم الفردى ، كما يساعد على تحديد المساحة الخلفية •

ويظهر المنظور الهندسى الواضح هنا ، ربما للمرة الأولى حيث تبتعد فيه عنا الخطوط المتوازية لتلتقى فى نقطة كى تجسم الاحساس بالمسافة • وتمتد هذه المسافة ناحية الشمال فى الاتجاه الخارجى عن البناء حيث ذبح تيسيوس الميناتور ثم تمتد تجاه اليمين عن طريق مجموعة من المشاهدين • وقد ابتكر الرومان ــ الاغريق طريقة اظهار المساحة بالخطوط وقاموا بتطويرها كما أقاموا فى تصويرهم الشعور بالجو الموجود بين المشاهد وبين الشىء البعيد بأن يجعلوا الشىء مهزوزا وغير واضح • وباعادة تقديم طريقة الرؤية هذه فى صورهم (نسميها بالمنظور الهوائى) . فقد كان الاسكندريون والرومان الأخيرون أول من قاموا بتطوير فن تصوير المناظر الطبيعية بالمعنى الحديث • ولقد سبق الرومان باظهارهم الاسقاط الهندسى فى صورة تيسيوس وفى البعد الهوائى فى المناظر الطبيعية أفكار الكثيرين ممن جاءوا بعدهم •

ولم يستمر هذا الاحساس بحقيقة المساحة ؛ (وهو طابع أعمال الاغريق الأخيرة والرومان) ، الى مابعد الامبراطورية الرومانية نفسها • وفى أوائل الفترة المسيحية بدأ عمق المساحة الذى استخدمه الاغريق والرومان فى الاختفاء ، وبدأت فى الظهور طريقة جديدة لاظهار المساحة فى أعمال الفسيفساء الموجودة فى كنيسة سان فيتال برافينا (أنظر شكل ١٣١) ، فى أثناء القرن السادس • فالمساحة هنا أضعف بكثير مما كانت فى أعمال الرومان ، ورغم أنها موجودة فى ظهور بعض الأفراد أمام آخرين • ومن مصلحتنا الا نقول كالآخرين بأن الصناع المهرة البيزنطيين المشتغلين فى هذه البقعة الايطالية البعيدة عن امبراطوريتهم لا يعرفون أكثر من ذلك • فقد مثلوا الامبراطورية الرومانية الشرقية بمستواها الثقافى العالى ، وقد كانوا لا يزالون مرتبطين فى عدة حالات بالتقاليد الرومانية ، وفضلا عن ذلك ، فانه يجب علينا أن نفترض أن هذا الاختلاف الموجود ، بالنسبة لوجهة النظر الفنية والدينية ، كان نتيجة للاختيار المقصود وليس لعدم الكفاية والعجز • اذ قد تطورت ثقافات العصور الوسطى فى القسطنطينية مركز هذه الامبراطورية العظيمة •

وكان الاهتمام الرئيسى بالفن البيزنطى اهتماما امبراطوريا ودينيا ، وقد تحققت ذاتية هذين الاتجاهين معا فى مظهر مركز رفيع له تأثير دينى فى تقشف وعنف وله تأثير روحى عظيم غامض • وقد كان الفنانون البيزنطيون أقل اهتماما بالفن المتجدد الطراز من الفنانين الرومان • فقد اتجهوا نوعا ما تجاه مجموعة من الرموز الدائمة المنتظمة أزيل منها الجوهر المادى — أى الشكل ذو الثلاثة أبعاد — والفراغ وجو الموضوع • وبدلا من اظهار الاشكال والفراغات الحقيقية أعطوها رموزا (قارن بمصر ص ٣٣٤) لدرجة أن الأشخاص سطحت من بعدين ، والجو الذى يتحرك فيه الأشخاص محدود تماما بالمساحة الخلفية ذات اللون الذهبى المحايد ، ومحدود أيضا بالخطوط الممتدة فى الجوانب • وبهذه الطريقة تبرز الأشخاص الى الأمام • بدلا من تباعدها عن المشاهد ، مثل النافورة • وكما هو فى التصوير الحديث (انظر صورة **لاعبو الورق** لسيزان ، شكل ١٣٠ أ) ويوجد نوع من امتداد المساحة له صلاحيته مثل أى أسلوب آخر متبع فى اظهار المساحات — فكلها أساليب تستدعى الذكر ، حتى تلك الأساليب التى قد نفضلها على أنها أكثر واقعية ، مثل الاساليب الخاصة بفترة عصر النهضة وفترة مابعد عصر النهضة •

ولناخذ فى الاعتبار مايسمى (بالواقعية) الموجودة فى صورة **العشاء الأخير** من أعمال ليوناردو (شكل ٩٩) ، فقد وضع الفنان أشخاصه حول المائدة ليحصل على مايحس ويشعر بانه سيعطى للعمل تأثيرا دراميا بالغا • ولهذا فان الأشخاص يتجهون نحونا بدلا من توزيعهم حول المائدة فى الوضع الطبيعى الذى يمكن أن يكونوا عليه • وقد وضعت المنضدة نفسها فى الاتجاه العرضى تقابل المشاهد وموازية تماما لسطح الصورة — وهو الخط الذى بأسفل الصورة — ثم نجدها مرة أخرى تتخذ الشكل المحكوم بدلا من الوضع الطبيعى • وقد نسق أبطال المسرحية فى ثلاث مجموعات حول شخصية المسيح الذى يتوسطهم ، حيث يقتربون منه ويبتعدون عنه كالأمواج •

ولتقوية الأثر التركيزى الذى يسعى اليه الفنان ، نجد أن ليوناردو قد استخدم نوعا من المنظور الخطى الدقيق وذلك ليجمع الخطوط جميعها الموزعة أعلى الجدران وعلى السقف مباشرة خلف رأس المسيح المنقذ ، حيث أحيط بنافذة عمودية بالخلف • وهناك فى المساحة الوهمية الواقعية بين المنضدة والجدار الخلفى ، لا نشعر بوجود أى مسافة حقيقية ، ومع ذلك فالخطوط المتلاقية على الجدار والسقف دقيقة وتخدعنا بالحركة القوية تجاه الخلف • وبكل تأكيد لايمكننا الاعتقاد بأن ليوناردو لا يعرف ماكان يفعل • اذن ماذا كان هدفه من ايجاد هذا التناقض فى المساحة ؟ وقد يكون العنف أحد أهداف الفنان كما شاهدنا من قبل فى الحالات التى كان الفنان فيها يتحكم فى المساحة بحزم • ويقوم ليوناردو بحصر المساحة لها فى المنطقة التى يوجد بها المسيح ، بدلا من التدريج التقليدى ــ على المستوى الطبيعى ــ نجد أن الفنان قد حرك فى حرص وعناية أشخاصه الى الخلف تجاه المشاهد وتجاه مسطح الصورة • وقد وضع هذا الوسيط الوصفى من المنظور الهندسى فى أسلوب عنيف غير طبيعى ذى تأثير فعال •

دعنا نذكر أولا أن المنظور الخطى من هذا النوع قد اعتمد على نقطة زوال واحدة عند الخط الأفقى (عند رأس المسيح) ، ثانيا : هو أنه أسلوب غير مقيد مثل الأساليب الأخرى ومثل الانتاج الخاص بالوسائل العلمية للعصر الذى وجدت فيه ، وأخيرا ، ان الغرض من المنظور الخطى ليس بحاجة الى أن يكون منظورا وصفيا دائما بالمعنى الصحيح • وقد يكون ــ كما هو موجود بهذه الصورة ــ عبارة عن مجموعة من المنظور الوصفى والرمزى أو الانفعالى • وهناك عدة أمثلة مشابهة من التصوير الحديث ، كما فى أعمال الفنانين السيرياليين (أمثال دالى) وما فى صورهم من أشكال للمنظور لاحصر لها تبين حلم العالم ومرور الزمن •

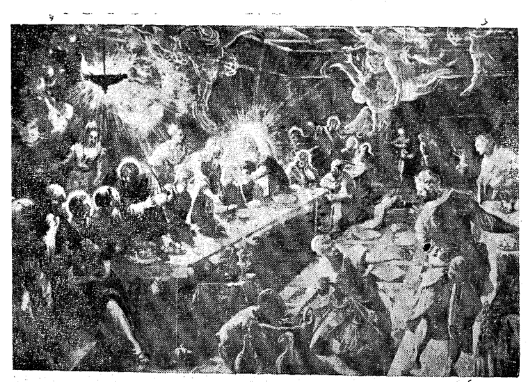
وقد استخدمت طريقة المنظور الخطى بأشكال مختلفة لها أهميتها فى تصوير البلاد الشمالية فى القرن الخامس عشر كما هو ممثل في صورة **تقديس الحمل** لاخوان فان ايك (شكل ١٠٣) • فمن الواضح فى هذا الجزء المتوسط من المذبح الكبير أن المصورين كانوا ملمين جدا بفكرة عمق المساحة نحو الداخل حيث تأثر كل منهم بطريقة خطوط التلاقى واضعاف قوة اللون الموجود فى خلف الصورة • ومع ذلك فعندما نفحص الدلالات الخطية ، ونبحث عن نقطة واحدة للزوال كما فى صورة **العشاء الأخير** (شكل ٩٩) ، نجد أنهم لم يحققوها تماما • وتظهر معظم الخطوط بأنها متحركة فى اتجاه الحمل ، ولكن بالفحص الدقيق يتضح أن هناك خطين متشعبين من ناحية النافورة عند قاعدة الصورة ، ومن جوانب المذبح نفسه ، ومن الأشياء الأخرى الموجودة فى هذه اللوحة ، وتتلاقى عند مجموعة من نقط الزوال الواحدة فوق الأخرى على شكل خط عمودى تصويرى • ويمر هذا الخط عن طريق عمود النافورة والحمل ثم يتجه الى أعلى عن طريق الاشعاعات المنبعثة من الروح المقدسة الى الحمامة نفسها.

والواضح من ذلك أنه قد أمكن التحكم فى الصور التى من هذا النوع عن طريق خط عمودى يتجه اليه كل شىء فى الصورة وينتج عن ميل محتويات الصورة تجاه المشاهد • ويظهر هنا نوع مختلف من الخط المعبر عن مسافة من البروز الهندسى التقليدى الموجود فى صورة ليوناردو • فبدلا من أن تتحرك الأشياء الى الخلف جهة

الصورة ، فانها تبدو متحركة الى الاتجاه العلوى دون أن تتلاشى فى زوال بعيدا داخل الصورة ٠

وهـــذا أسلوب آخر يناسب تماما الانتقال من عصر القرون الوسطى وتسطيح المساحة فيها الى العصر الحديث ألا وهو فترة عصر النهضة ــ حيث وجدت المساحة ذات عمق نحو الداخل ٠

وانتقل فى القرن السادس عشر استخدام المنظور ذو نقطة الزوال الواحدة أثناء عصرالنهضة الايطالى الىطريقة جديدة لاستخدام علم الهندسة (انظر ليوناردو شكل٩٩) ونشاهدها فى صورة **العشاء الأخير** لتينتوريتو (شكل ٢٠٩) ؛ فهى مليئة بخطوط التلاقى المسرحية الا أنه لا يوجد بها نقطة ارتكاز واحدة ٠ فخط المنضدة يتجه الى الخلف تجاه الحائط الخلفى وبعيدا جدا عن المسيح الذى تعلوه هالة من النـــور فى المركز الأعلى ٠ ويتحرك خط الأرض بعيدا الى جهة اليمين خارج الصورة ، والمنضـــدة عند النقط الموجودة ناحية الشمال الى بقعة أخرى ، ويتجه الخط الموجود بالسقف بعضه تجاه بعض ٠ هذا التحطيم لمبدأ الفراغ المركز فى الصورة ، كما ظهر فى عصر النهضة المزدهر ، يبرره وجود بعض الخطوط التى تشير ــ عن طريق اتجاهاتها ــ الى أنها تتلاقى خارج مساحة الصورة ٠ فبالنسبة لهذا الاحساس وبالنسبة لقوته الدينية الدرامية ، نجد أن العمل الذى قام به تينتوريتو هو انتقال وتحول الى الطراز الباروكى الذى ظهر فى القرن السابع عشر ٠



شكل (٢٠٩) تينتوريتو : **العشـــاء الأخير** ٠ كنيســـة القديس جورجيو العظيم ، فينيسيا ٠ ايطاليا ٠

وقد اخترنا صورة للقرن السابع عشر ، مشهورة جدا للفنان الاسبانى **فيلازكيز** (**فتيات الشرف** ، شكل ٢١٠) ففى هذه الفترة ، اختفت المساحة المتكاملة تماما التى كانت فى عصر النهضة موجودة فى صورة ليوناردو **العشاء الأخير** ، وقد كان التأكيد المتبع قديما على الوضع المتقارب حيث كان كل شىء يوضع فى المقدمة بوضوح ، وكان تكوين الصورة يكتمل على هيئة شكل هندسى كامل مع التحكم فى المساحة عن طريق المنظور بنقطة زوال واحدة ٠

ويبين المصور الباروكى فى ذلك الوقت ، المساحة على أنها جزء من مساحة منفصلة تبدأ خارج الصورة وتدخل فيها ثم تتجه مرة ثانية الى مكان آخر خارج الصورة ٠

وفى صورة **فتيات الشرف** نجد أنفسنا مقيدين بالمساحة الخارجية ناحية الشمال على اللوحة الضخمة التى اشتغل عليها الفنـان ، حيث تتلاقى خطوطها بعيدة عنا فى ذلك الاتجاه ٠ وبنفس الطريقة اتجه خط الحائط الأيمن تجاه الخادم الذى يقف على السلم فى مؤخرة الصورة وخارجا عن المساحة الرئيسية لها ٠ وأخيرا فالضوء يأتى من النافذة اليمنى موزعا على الطفلة الصغيرة وعلى فتيات الشرف المرافقات لهـا حيث تعطينا بعدا آخر ــ ناحية اليمين ٠ وتنظر المجموعة كلها تجاه المشاهد وتجاه الصورة الشخصية للملك والملكة ، التى رسمت لهم والتى انعكست على المرآة الصغيرة الموجودة بمؤخر الصورة ٠ ومع أن الفتاة قد تكون موضع البحث التصويرى فى هذه الصورة ، نجد أن الاتجاهات الخطية والاتجاهات الضوئية ، تنبعث من المرآة الى المدى البعيد ٠



شكل (٢١٠) ديجوفيلازكيز : **فتيات الشرف** ٠ برادو ، مدريد ٠

وبالاضافة الى الاتجاهات التقليدية المتعددة للأساليب الفنية للمساحة وما تنطوى عليه من معان، نجد أن هناك نهضة قوية فى التصوير الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر. وقد وجدت هذه النهضة فى جميع البلاد حيث توجد الحركة الحديثة « لدرجة أن الفنانين الحديثين » حتى فى اليابان والهند ، استخدموا اتجاهات هذه النهضة بدلا من الأساليب التى كانوا يتبعونها قديما • وقد ظهر نوع جديد من المساحة عن طريق فنانى مابعد المذهب التأثيرى عام ١٨٨٠ وعام ١٨٩٠ وخصوصا الفنان سيزان ، ولو أن جوجان وبعض الفنانين الآخرين قد اشتركوا أيضـا فى اتجاهات هذه النهضة ، كما شاهدنا فى صورة « **لاعبو الورق** » لسيزان (شـكل ٢١٠ أ) أو فى صـوره العديدة للمناظر الطبيعية وصور الطبيعة الصامتة. والأسلوب الجديد ، هو عرض هيئات تشكيلية مكتملة على مساحة خاصة محدودة جدا ـ وهم هنا الفلاحون الذين يظهر عليهم طابع الصلابة والرزانة فى فراغ الحجرة • وقد وضعت أرجل المنضدة فى المقدمة قريبة لخط الصورة الأمامى ، فى حين يظهر الرجل الذى فى مؤخرة الصورة وقد اسند ظهره على الحـائط وارتكز بين الحائط والرجل الذى يجلس ناحية اليسار • فيخلق الفنان نوعا من الانتباه الحسى المثير فى أسلوب متماسك قوى عظيم •

وقد وضعت بعض الأجزاء العارضة لايجاد الترابط مع برواز الصورة عن طريق الاتصال المرئى الحقيقى • فالرجل الذى يجلس ناحية اليمين ملاصق للبرواز من جانبيه



شكل (٢١٠ أ) بول سيزان : **لاعبو الورق** • من مجموعة ستيفن كلارك ، نيويورك•

ومتصل أيضا بأعلى عن طريق الستارة • ونجد نفس الشيء بالنسبة للرجل الجالس ناحية اليسار عن طريق الكرسى الذى يجلس عليه والشخص الذى يقف خلفه ، والذى يلمس الحائط وأعلى البرواز • وتأتى هذه المجموعة من الاتصالات بالأشخاص المتعددة الى نفس المسطح ، وهى ملاصقة جدا للصورة والمسطح الأمامى ((ومن ثم فهى أقرب للمشاهد) بدلا من رجوعها ثانية الى مساحة الصورة كما كان متبعا فى النظام التقليدى القديم • وتبقى المنضدة فى هذا المنظر ، نقطة ارتكاز حيث تحمل جميع الرجال تجاه هذه النقطة ، كما أنهم عن طريقها قد اقتربوا الى الأمام تجاه المشاهد • وتلمس هذه المنضة أيضا اطار برواز الصورة ، ثم تتجه نحو المشاهد بدلا من تباعدها ، وفى منظور عكسى يستعيد أعمال الفسيفساء البيزنطى (شكل ١٣١) •

ولم يحدث مثل هذا الاتجاه وهذه المساحة المحددة فى أعمال سيزان فقط وفى أعمال فنانى مابعد المذهب التأثيرى (أمثال جوجان وسورات وفان جوخ وهودلر وغيرهم) بل كان لها تأثير هام فى الحركة الحديثة كلها على الفنانين التكعيبيين والوحشيين والمستقبليين والكلاسيك والمجموعات الأخرى •

تنوع التكوين

ومنذ فترة العصور الوسطى ، عندما بدأ ظهور (تصوير اللوحات) وتصوير الفرسك كما نعرفها ، صادف التكوين بعض التغيرات طبقا لاحتياجات العصور المتعاقبة • وقد تحدثنا عن التكوين فى عصر النهضة من قبل فى مناسبات عديدة • ونحتاج هنا الى أن نذكر أنفسنا بصورة جيوتو **موت القديس فرانسيس** ذات التكوين المتوازن التركيزى (شكل ١٧٦) حيث وضع فيها عدد متساو من الأشخاص على كل من جانبى القديس الميت وقد تحرك كل شيء فى هذه الصورة فى طابع أعمال ماقبل عصر النهضة ، تجاه المركز أو نقطة الارتكاز •

وقد حدث نفس الشيء فى صورة ليوناردو **العشاء الأخير** (شكل ٩٩)وقد كان هناك فى كلتا الحالتين ، عامل اضافى لايجاد التكامل ولتأكيد الوضع ووضوحه نهائيا متصلا بكلتا الصورتين (ويظهر ذلك أيضا فى صورة ليوناردو **عذراء الصخور** ، شكل ١٥٤)، حيث لم يترك مجالا للخيال بعدم التكامل فى البناء والكرسى والأذرع •

ولايجاد هذا التكوين المترابط استخدم المصور أو النحات شكلا هندسيا مميزا كنوع من الابتكار المحدود (انظر تمثال **موسى** لميكل انجلو شكل ٨٧) • وكان الشكل بالنسبة لصورة **العشاء الأخير** عبارة عن صندوق مستطيم الشكل ، وبالنسبة **لموت القديس فرانسيس** وفى تمثال **موسى** وفى **عذراء الصخور** عبارة عن شكل هرمى ، وفى صورة رفائيل **عذراء الفجر** (شكل ١٦) يتخذ شكل الأنابيب المتوازية • وقد يتخذ أشكالا أخرى فى الأعمال الأخرى مثل الشكل البيضاوى والكروى أو أى شكل آخر • ومن هذا يبدو أن فنان عصر النهضة كان يهتم بالعالم القياسى المحدد •

وقد ذكرنا أن الاحتياجات النفسية والفلسفية أثناء العصر الباروكى فتحت

مجالا للتكوين وغيرته من الشكل المحدود المقيد الى شكل صريح غير محدد • مثال ذلك صورة اندريا ديل بوتسو **القديس ايناتيوس محمولا الى السماء** (شكل ١٥٣) حيث يتجه نحو السماء كالنجم محاطا بالكواكب السيارة وصورة روبنز**النزول من الصليب** ، (شكل ١٧) حيث يتالق التكوين فى الأركان الأربعة وخارجا عن الصورة ، ثم صورة فيلازكيز ، **فتيات الشرف** (شكل ٢١٠) حيث ترغب بكل تأكيد فى ابراز أشخاصها الى فراغ آخر ، ويحملنا رمبرانت الى أعماله عن طريق الأشكال المحورية والظلام ذى الفراغ الذى لا نهاية له وكذا الأطراف والأشكال التى قطعت بعناية وحرص ــ كما فى معظم الأعمال الفنية الباروكية • وبينما كان التكوين فى عصر النهضة محكوما وراسخا ، فقد كان التكوين فى العصر الباروكى لأغراض خاصة به وغير محدد وغير ثابت ويميل الى الناحية الانفعالية بدلا من الهدوء والاستقرار • وكانت هذه الرغبات حقيقية وواضحة فى ميدان العمارة والنحت وكذا التصوير ، كما شاهدنا فى كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع (شكل ٢١٤) ، تمثال برنينى **نشوة القديسة تيريزا** (شكل ٩٨) حيث يحملنا الفنان باثارة وحماسة الى المدى البعيد مع ادماج الأشكال بعضها فى بعض ، فى ثورة من التعبير ذات الألوان الفاتحة والقاتمة، وحيث تكون العناصر فيها فى حركة لاتقف عند نقطة محددة •

ولم تتغير نظم التكوين الأساسية ، أثناء القرن الثامن عشر وخلال معظم القرن التاسع عشر ، ومن الواضح أن الفنان قد عاد الى استخدام الأساليب الأخرى للتصميم بالاضافة الى استخدام وسائل جديدة فى الرسم والتلوين وغيرها • وبنهاية القرن التاسع عشر ، أظهر فنانو المذهب التأثيرى أسلوبا تكوينيا جديدا كما فى صورة بسارو **فلاحون يستريحون** (شكل ١١) • وفى مثل هذه الصورة يحدد الفنان موقفه قبل البدء فى الموضوع ، ولكن ليس بالوضع التقليدى والوقوف أمام الموضوع مباشرة• وقد فضل الفنان أن يقف الى جانب المنظر واعلاه قليلا ليتمكن من خلق تأثير غير عادى (قارن صورة فان جوخ **مقهى ليلى** ، شكل ٣٩) متبعا نفس النقطة المفضلة كما فعل رجل الطباعة اليابانى ، حيث تتماسك الأجزاء المتعددة فى مثل هذه الصورة بعضها فى بعض كما فى صورة **فلاحون يستريحون** بجو الصورة الملونة التى ملأ بها المصور المنظر الذى رسمه ، وينقلنا ذلك من أى نقطة الى أخرى • ولو أن هؤلاء الفنانين مابعد التأثيريين مثل سيزان شعروا بأن هذا النوع من التكوين قد احتاج الى ثبات وقوة ، لأصبح هذا النوع من التكوين غير الصورة التى كان يريدها الفنانون التأثيريون ، وأصبح انتقاد سيزان غير مقبول الى حد ما •

فيجب علينا ــ سواء أكنا نميل الى هذا النوع من التكوين أم لا ــ أن نعمل على ايجاد عدد لا حصر له لنوع التعبير بالنسبة لأغراضه المعبرة فقط وعدم فرضه على ما يصعب عمله فى المرحلة الأولى • وسيكون من الجائز مثلا بالنسبة لفنان عصر النهضة أن ينتقد **لوحة نارمر** (شكل ٢٠٤) وذلك لحاجتها الى التوازن وتناسب الأجزاء ، أما اذا حاول الفنان المصرى القيام بعمل تقرير مفيد للناحية الأبدية بدلا من عمل تسجيل لقطعة معمارية أو قطعة أخرى زخرفية ، فهذا تسجيل هام له غرض نفعى سيكون له أهمية بالنسبة لأغراضه أكثر مما نسميه بالقيم الجمالية • ومع الفترة التى كانت بعد

المذهب التأثيرى ، اتخذ التكوين طابع الرسوخ والثبات الذى كان متبعا قديما للمرة الثانيـــة • وتبين أعمال سيزان وجوجان بالاضـــافة الى قوة التسطيح ، تناسبا واضحا ومرئيا فى الأجزاء • فأحيانا يكون هذا الأسلوب التكوينى منتظما ، وأحيانا يخرج عن النواحى التصويرية التى صادفتنا من قبل • وفى أثناء الفترة منذ الحرب العالمية الثانية ، كان هناك اتجاه الى تأكيد العمل الابتكارى نفسه أكثر من العمل الفنى ذاته ، كما فى المدرسة المعاصرة المشهورة بالمدرسة التعبيرية التجريدية • حيث يوجـد اندفاع تصـــاعدى للانفعال العاطفى التلقائى • ومسموح لنا حينئذ أن نهمل التكوينات التقليدية والقيم الأخرى • وسواء أكانت وجهة النظر الجديدة هذه ستستمر أم لا فهذا أمر لا يمكن اقراره أو التكهن به • أو نسأل بأن نهمل القيم الأخرى التكوينية المنتظمة. وسواء أكانت وجهة النظر ستعود ثانية أم لا ، فانها ستبقى حتى نشاهدها •

١٥ - أعمال فنان تقليدى عظيم : ميكل أنجلو

من المهم أن نأخذ فى اعتبارنا تطور الفنان كفرد فى نواح كثيرة ؛ اذ بدون التطور لا يصل أى فنان الى مركز عظيم . وبدون تفهم تطوره فاننا نبقى مع أشكال متكررة مريبة لا معنى لأسلوبها ونغفل التغيرات المتنوعة التى اجتازها الفنان . ولقـــد بدأ فنانون مثل رمبرانت وميكل أنجلو وسيزان كما سبق أن تحققنا من ذلك ــ العمل فى مكان ما ومع شخص ما ، ثم أضافوا لمسة شخصية أو طابعا شخصيا ، سمح لهم الحظ باكتسابه ، وأنتجوا بعد ذلك من المزيج مايبدو أن يكون فى النهاية هاما من الناحيـة التاريخيـــة .

ومن الممكن تمييز النماذج التى تشير الى التطور عند الفنانين فى الماضى ، عن طريق من سبقوهم من المعروفين من حيث نموهم المماثل الظاهر وعلاقتهم الواضحة بالتيارات الاجتماعية والفكرية والتيارات الأخرى المعاصرة لهم . ولكى نوضح هـــذا المنهاج فى التطور قد نتوجه هنا الى أستاذ عظيم من عصر النهضة ، وهو المصور المثال المهندس ميكل أنجلو .

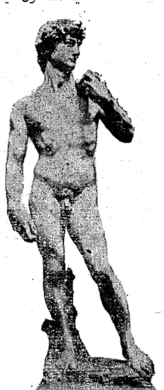
ويمكننا أن نكون هـــذه النقط الثلاث الهامة بالنسبة الى كلّ فنان من الماضى تقريبا ؛ فهو مرتبط بتقليد قومى كما هو مرتبط بالفترة التى يعمل فيها ، وهـــو مرتبط بالفن السابق له واللاحق عليه كذلك ، وله تطوره الخاص الذى يتسلسل مع التاريخ . ومن أجل دوره الفعال فى المجتمع ــ أى من أجل الاعتراف به كفنان لا أكثر ولا أقل ، ويستفاد به فنيا ــ فانه من الطبيعى أن يستجيب عمله بسهولة (وبادراك) للجو الروحى والسياسى والاجتماعى « وللأجواء » الأخرى التى توجد فى عصره ، بطريقة ليست ممكنة دائما ولا واضحة بالنسبة الى الفنان الحديث .

ماضيه وعمـــله المبـكر

نما ميكل أنجلو وتطور عن التقليد الايطالى العام الذى يتصف بالواقعية الكبيرة التى شاهدناها عند فنانين كثيرين ؛ مثل نيكولو بيزانو من القرن الثالث عشر ، وجيوتو من القرن الرابع عشر ، ومازاتشو ودوناتللو وآخرين من الخامس عشر ، وأخـيرا مثل معاصرى ميكل أنجلو من القرن السادس عشر المبكر (ليوناردو مثلا) . ويتأكد فى هذا الفنان البحث النموذجى عن جسم الانسان الطبيعى فى شكله المثالى ، الذى قام فى عصره ، وهــو الكمال الذى يتصف به عمل ميـكل أنجلو أو رفائيل أو أســـلوب

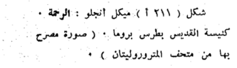
ليوناردو • وهذه الأجسام المثالية ضخمة ، جليلة ، جميلة وقوية ـ أجسام أشخاص ترمز الى المثل الأعلى للجنس البشرى • صفاؤها صفاء دنيوى ، وهـــو الطابع المميز لما هو معروف بعصر النهضة الذهبى •

ويمكن تتبع علاقة ميكل انجلو بالماضى (بتقاليده القومية الخاصة) بسهـولة فى أمثلة من أعماله كأحـــد تفاصـــيل سقف سيستين بالفاتيكان الذى يصـــور « الطرد من جنات عدن » • وواضح فى هذا العمل أن ميكل انجلو كان قد شاهد أعمال جاكوبو دلاكيرشيا فى بولونيا (وهو مثال من القرن الخامس عشر المبكر) أو أعمال مازاتشو فى فلورنسا • وتشير تفاصيل أخرى تحتوى على مثل هذا النوع من الارتباط الى معرفته بمصـــادر مثل دوناتللو ، بل نيكولو بيزانو وربما اسـتعارته له منها • وتأثير ميكل انجلو على الفن الذى جاء بعده واضح فى عمل تنتوريتو **العشـاء الاخـير** (شكل ٢٠٩) الذى يرجع الى القرن السادس عشر ، وفى عمل روبنز **النزول من الصليب** (شـــكل ١٧) الذى ينتمى الى القرن الســابع عشر ، وفى عمل دلاكروا **مذبحة شيو** (شكل ٢١٧) من القرن التاسع عشر ، وفى أعمال كثيرة أخرى فى عهده ومن بعده • فالاحساس بالقوة الجسدية التى كانت محكومة ثم ترك لها العنـان ، وانتفاخ أشكال العضلات ، والشعور بأنه من الممكن للأفكار التجريدية الروحيـة والعاطفية كذلك أن تنعكس من خلال حركات جسم الانسان ـ كل هذا قد تبـع فيه الفنانون ميكل انجلو •



شكل (٢١١) ميكل انجلو : **دافيد** • يمية فلورنسا • ايطاليا •





شكل (٢١١ أ) ميكل انجلو : **الرحمة** • كنيسة القديس بطرس بروما • (صورة مصرح بها من متحف المتروروليتان) •

وسوف نلاحظ فقط التطور العام للوجوه المتنوعة لأســاليب هــذا الفنان حتى نقوم هنــا بتحليل مختصر ، غير معولين على أن نبين بالتفصيل كل لفتة فى الطريق أو معالجين تصوير هذا المثال العظيم أكثر مما يلزم • كان ميكل انجلو بوناروتى (١٤٧٥ ـ ١٥٦٤) ثمرة لأواخر القرن الخامس عشر ، حيث يجب علينا أن نبحث عن حقائق ماضيه •

قام ميكل انجلو ، بجانب علاقته العامة بالمدرسة الايطالية ، ببعض الاتصالات كطالب ، أثرت فى تطوره فيما بعد • وقد كان لفنه أن يرتفع الى قمة جــديدة من قمم الواقعية التى عممت والتى نقلها أســاطين القرن الخامس عشر خطوة أبعد من تعبير جيوتو ـ وهى المدرسة الهائلة التى انبثقت عن مازاتشو فى التصوير ودوناتللو فى النحت • وتحولت واقعيتهم العظيمة عند ميكل انجلو الى أشكال وأفكار أكثـر شمولا ، كما حدث مع معظم فنانى عصر النهضة الذهبى الآخرين •

وتوضح أعماله السابقة ، مثل تمثال **دافيد** الشهير الذى نفذه عام ١٥٠٤ (شكل ٢١١) الانتقال من القرن الخامس عشر الى السادس عشر • أما فى أعماله الأخـرى التى قام بها فى نفس الوقت تقريبا مثل تمثال **الرحمة** الموجود فى مكان الصلب بكنيسة القديس بطرس فى روما (شكل ٢١١ أ) فان الفنان ينتقل من الناحية الطبيعية أو التفصيلية الى الناحية الواقعية أو التى تتصف بالتعميم والشمول • وهناك وعى كبير بالتكوين الأساسى للجسم الانسانى ، وبعناصر هيكله حسب مفهوم دوناتللو ، وهو احساس يتضح فى شكل عظام الأيدى والأرجل واظهار القفص الصدرى • (وكان لايزال أثر دوناتللو باقيا فى زمن ميكل انجلو ؛ وكان ميكل انجلو فى الواقع قد درس لفترة معينة مع برتولدو وهو أحد تلاميذ دوناتللو) • ويمكننا أن نقارن أيضا بطريقة عامة بين النظرة القاســية الموجودة على وجه **دافيد** والوعيد المكتوم على وجه **جاتاميلاتا** (شكل ١٩٩) • وحتى الوضع المعقوف ليد العملاق الشاب اليمنى (تبلغ قامة التمثال فعلا ثمان عشرة قدما) وهو أحد التفاصيل المقتبسة من المثال القديم •

ومجمل القول ، أن ميكل انجلو مع ذلك قد قدم فعلا عند هــذه المرحلة شكلا يزيد فى مثاليته ، وتأثيرا أكثر تعميما مما فعل دوناتللو ، وتكسبه هذه الأشياء طابع عصر النهضة الذهبى • ويوجد فضلا عن ذلك نوع جديد من توتر الأشكال ، ناجما عن اتجاهين مختلفين للحركة وقد سبق أن أشير اليهما فى وضوح ؛ اذ يميل الجسم نحو اليمين حيث ركز الثقل على الساق اليمنى ، وتتجه الساق الأخرى فى خفة الى الناحيــة المقابلة ، وتتجه النظرة كما تتجه الذراع التى بها المقلاع اتجاها مفاجئا علويا نحو الشــمال • ونجد أنفسنا وقد انجذب بصرنا الى الخلف والى الأمام مع حركة التمثال التى تتصف بالخفة كما لو كان على وشك ان يقفز فى الاتجـاه الذى يفترض مجىء الخطر منه • ويزداد التوتر بانقباض عضلات الرقبة حيث يلتفت الرأس وبالارتفاعات المختلفة التى عليها الأكتاف حيث يتحرك الجسم على محوره •

ونقطة أخرى هامة ، هى اهتمام ميكل انجلو ، الذى عبر عنه تعبيرا واضحا ، بالكتلة الأصلية التى نحت الشكل منها ورفضه بأن يسمح للشكل النهائى أن يخرج



شكل (٢١٢) ميكل انجلو : **العبد المقيد** . نفذ من أجل مقبرة جوليوس الثانى ، متحف اللوفر بباريس (صورة فوتوغرافية مصرح بها من مكتب السياحة الحكومى الفرنسى) .

عن حدود هذه الكتلة . ويعطى هذا الاهتمام بالكتلة الأصلية فى جميع أعماله (وكذلك عند معظم فنانى عصر النهضة الذهبى الآخرين) احساسا بالاحتواء الذاتى الذى يميز طابع العصر . وسوف تكشف المقارنة بأكثر التماثيل الفردية للأشخاص فى القرن الخامس عشر عن الاختلاف بين اتجاه ذلك العهد المنتشر نسبيا نحو الشكل وبين أحكام التكوين فى التمثال النموذجى الذى يصور فيه ميكل انجلو جسم الانسان . ولقد اشتهر قوله بأنه ينبغى للعمل النحتى أن يتمكن من التدحرج من أعلى الى أسفل التل دون أن ينكسر أى جزء منه .

بوادر النضج

نشاهد خطوة ثانية فى تطور هذا الفنان فى تمثال **العبد المقيد** (شكل ٢١٢) ، وهو واحد من تمثالين قد صمما أصلا ليكونا جزءا من قبر البابا جوليوس الثانى الذى لم يشيد اطلاقا ، وكل ماتبقى من الشكل الهائل الذى تصوره ميكل انجلو لهذا القبر هما هذان العبدان وتمثال **موسى** الشهير (شكل ٨٧) .

ويعتقد ان العبدين قد صنعا فى الفترة مابين عامى ١٥١٤ و ١٥١٦ تقريبا ، أى بعد حوالى عقد من صنع تمثال **دافيد** • وبينما ظل الأخير عملا موجها توجيهـا خاصا من حيث انه مرتبط بلحظة معينة (اللحظة التى سبقت مقتل جوليات بواسطة دافيد) ، فان **العبد المقيد** هو بيان لحالة أو لمعنى مجازى • ويؤخذ أحيانا على أنـه رمز للفنون الطليقة التى حررها جوليوس الثانى ، راعى الفنون العظيم ، والتى استعبدت مرة أخرى بعد موته •

وتوجـد اختلافات أخـرى بجانب هـذه الاختلافات الأساسية فى الاتجـاه ، تعادلها فى الأهمية • أولا ، فان تمثال **العبد المقيد** أكثر تجريدا من حيث الشكل ــ أى انه أقل فى التفاصيل كما أنه أكثر شمولا فى الوجه • ثانيا ، أنه يعرض انفعالات وأفكارا من خلال وضع الجسم • وقد أعطانا تمثال **دافيد** احساسا حيا بالقوة المكبوتة من خلال توازن قوى الأشكال الدافعة ، كجزء من الكبت الفنى الذى كان قائمـا فى القرن الخامس عشر ، والتى هى أكثر فاعلية هنا نتيجة للاستقامة العنيفة فى النظرة • وقد استخدم ميكل انجلو الجسم العارى فى تمثال **دافيد** كوسيلة للتعبير عن فكرة التوتر فى اصطلاحات جمالية ، تماما مثلما فعل مايرون فى تمثال **رامى القرص** (شكل ٨٦) •

ونحن نقترب على أية حال من ادراك جديد فى تمثال **العبد المقيد** كان ميكـل انجلو مشهورا به عن جدارة • فهو يستخدم أوضاع الجسم العارى لا ليعبر عن مجرد أفكار جمالية ، بل عن أفكار عاطفية ورمزية كذلك • وقد اتخذ الجسم هنا وضعا عكسيا عنيفا ، مع اتجاه الجزء العلوى فى ناحية والجزء السفلى فى ناحية أخرى ، بينما يدور وينثنى فى نطاق الحـدود المبينة عن عمد فى الكتلة الرخاميـة الأصلية ، وهكذا يرمز الى القيود المفروضة على التعبير والفكر الانسانى •

ويجب أن نضع فى ذهننا أنه لم يكن المقصود من تمثالى العبدين الاسيرين أن يشاهدا كقطع مستقلة فى أحـد المتاحف ، بل أن يشاهدا كمعنى شكلى ورمـزى فوق قاعدة قبر هائل كان قد قام ميكل انجلو بتصميمه لمدخل كنيسة القديس بطرس ، التى كان يعاد بناؤها وقتئذ (انظر الصفحتين ١٣ ، ١٤) • وكان سيصبح لهما بدون شك ، من حيث المضمون ، معنى أعظم عند المشاهد أكثر مما لهما وهمـا فى مكانهما بالمتحف • والتوتر الذى نتحدث عنه باستمرار فيما يتعلق به فن عصر النهضة معبر عنه بطريقـة أكثر حيوية مما كان من قبـل عند المفارقة بين القوة البدنيـة الظاهرة فى التمثالين والاعياء الموجود فى تمثال **العبد المقيد** ، أو بين العجز عن الحركة البادى فى تمثال العبد الآخر ، وهو مايسمونه **بالعبد المتمرد** • وقد نلاحظ أيضا أنه فى أثناء هذه الفترة عندما انعزل ميكل انجلو عن مشروع المقبرة ، قام بأعمال التصوير التى تزين سقف السنيستين (انظر أشكال ٢٥ ، ٣٥ ، ٤٣ أ) التى ذاعت فيها نفس الأفكار الشكلية والرمزية •

قمـــة التطور

وبعد عقد من الزمان تقريبا (١٥٢٥ ــ ١٥٣٥) تظهر مجموعة أعمال فى النحت قام بها الفنان تمثل الذروة ، وهى قبور أسرة المديتشى الموجودة بحجرة النفائس المقدسة الجديدة بكنيسة سان لورنزو بفلورنسا (انظر شكل ٣٤) ٠

وهذه القبور هى واحدة أخرى من مشروعات ميكل أنجلو الكثيرة التى لم تتم ، ولكنها تعطى أكثر مما أعطى قبر البابا جوليوس من حيث التكوينات التشكيلية المكتملة ٠ ففيها قد وصل الفنان أخيرا الى أن يحقق أهدافه فى استعمال الجســم الانسانى كوسيلة وحيدة للتعبير عن مضامين مجردة ٠

وكما لاحظنا فى مناقشتنا السابقة للمعنى الرمزى لهذه النصب التذكارية (انظر الفن كتجربة رمزية فى الصفحات من ٥٤ ــ ٥٦) ، فان التماثيل المتنوعة التى ترمز الى الليل والنهار والفجر والغسق ، تعبر عن مرور الزمن وأيضا عن انفعالات معينة ملموسة تجاه الحياة ٠ ولقد تحقق هذا خلال الخصائص المادية الفعلية للجسم فى كل حالة ٠ فهو يرمز الى فكرة « النهار » بالرأس الذى لم يكتمل ملتفتا نحــونا من أعلى كتف التمثال ، ويرمز لفكرة « الليل » خلال تمثال لجسم امرأة نائمة (مع صفات رمزية فى أزهار الخشخاش التى تحت قدمها اليسرى والبومة التى تحت ركبتها اليسرى) . ولكن يوجد بتمثال الليل عنصر المفارقة أيضا بين القوة الكبيرة عند المرأة وجسمها المتعب مع صدرها المنحنى وعضلات بطنها المسترخية ٠ وهو خطوة أبعد من نــوع التباين الذى يظهر فى تمثال **العبد المقيد** أو فى صورة **خلق آدم** (شكل ٣٥) بما فيها من تضاد قائم بين القوة والعجز عن الحركة ٠ ويمثل هذا الجسم الهزيل الذى أجهــد كثيرا ، والذى ربما كان قد حمل الكثير من الأطفال ، ترجمة أخرى أشد تعقــيدا للموضوع الذى يطرقه ميكل انجلو دائما ــ وهو تفاهة الجهد الانسانى ٠ وتنقــل هذه الفكرة الآن بواسطة الاعياء والأوضاع اليائسة أكثر مما تنقلها القيود ٠

والرمزية التى فى قبور المديتشى هى أكثر احساسا وأشد تعقيدا من حيث التنفيذ عن الأعمال السابقة ، وهناك أيضا تعقيد أكبر فى شكل الجسم الفــردى من حيث الوضع الذى يتخذه ٠ ويتضح هذا فى عاملين : العامل الأول هو الوضع المعكوس الأكثر تعقيدا الذى استخدمه الفنان حينئذ ، والعامل الثانى هو العلاقة الجديدة المقلقة التى بين التمثال وكتلة الحجر التى صنع منها ٠ أما عن العامل الأول ، فان الســاق اليسرى لتمثال الليل ليست فقط مرفوعة ولكنهــا كذلك مندفعــة نحــو الخلف بقوة لتقابل المرفق الأيمن المتجه الى الأمام والذى يتقدم من الانحناء القوى من حول الكتفين ــ وهذا وضع غير ممكن كلية ، ولكنه قد أصبح مقبولا بواسطة التفاصيل الطبيعية للصدر وعضلات البطن ٠

ولم تعد العلاقة بين التمثال والكتلة التى صيغ منها ملموسة هكذا ومحكومة ، مثلما كانت من قبل عندما كان التمثال قد صنع بحيث يتحرك فى شكل حلزونى من أسفل الى أعلى ومنــــه نحو الخــارج (انظر تمثال **موسى** شــكل ٨٧) ؛ اذ يمثل كل

تمثال هنا مشكلته الشكلية الخاصة لينقل بعض القلق واليأس الذى كان قد تأثر به ميكل انجلو • ويتضح الاحساس بالتوتر العصبى الذى تعطيه الأشـكال بواسطة الأوضاع التى لا تنم عن الراحة التى تتخذها وبواسطة حقيقة كونها لا تبـدو وثيقة الارتباط بالقبور التى كان يفترض أن ترقد فوقها ، ولكنها بدلا من ذلك لا ترتبط بها بل هى تنزلق فى وضعها لتبعد عنها • وهكذا فان أكثر العناصر فاعلية فى هذه القبور ، هى التماثيل الرمزية للنهار والليل التى لم يكن لها مكان داخل الجدار مثل ما للتماثيل الشخصية العلوية ، رغم أنها فعلا أكثر أهمية وتعبيرا • وبينما توجد فى طراز من الطرز التى سبقت فى العصر القوطى أو فى باكورة عصر النهضة فى الفترة مابين القرنين الرابع عشر والخامس عشر علاقة وطيدة ملموسة بين العمارة والنحت ، فان ميكل انجلو قد أدخل شيئا من الاحساس بالعلاقات بين العمارة والنحت فى طراز الباروك الذى جاء بعد ذلك فى القرن التالى عندما كان هناك تضارب بين الاثنين كما هو موجود هنا (انظر كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع ، شكل ٢١٤) •

ومع عام ١٥٣٠ عندما انتهى مشروع قبور المديتشى ، كانت ايطاليا قد وقعت فعلا تحت أقدام الغازى وأصبحت امارة يحكمها الهابسبرج الاسـبان • وقد أصيب ميكل انجلو بخيبة أمل شخصية فى هذا الشأن ــ اذ لم يتمكن مرة أخرى من أن يتم مشروعا هاما آخر ، فلم ينفذ غير قبرين فقط بدلا من أربع مقابر كمـا فى المشروع الأصلى • وقد كان لذلك علاقة كبيرة باحساسه بتفاهة الجهد الانسانى التى تخيم على هذا العمل •

وتعد قبور المديتشى رمز احتجاج فى دور قوى شـاعرى من الأدوار المنتظمة الخاصة فى حياة الفنان ولكن تمثال **الرحمة** الذى نفذ بعد ذلك (شـكل ٢١٣) فى كاتدرائية فلورنسا ، هو أنشودة الاستسلام والرجوع الى الله بطريقة تصوفية قوية • ولهذا التمثال ، بخلاف أعماله السابقة ، استطالة جديدة ونحافة فى الأشكال يمكن أن تقارن بطريقة عامة بأشكال الجريكو فى نهاية هذا العصر ، ومن المؤكد أن الجريكو قد تأثر الى حـد ما بهذا العمل الأخير من أعمال ميكل انجلو • وكما هـو الشأن مع الفنان الاسبانى • قد جرد المثال الايطالى كذلك أشـكاله من صفاتها المادية من أجل روحانيات أعظم •

ويفقد بالتـالى صلابته كلما تطور الفنان من الطابع النحتى الصريح السابق الى طابع تصويرى بل طابع يعتمد على الخط ، فى حين تزداد العلاقة بين التماثيل المختلفة تعقيدا عما كانت عليـه من قبل • فهناك الخط الخارجى الذى صنعته أذرع المنقذ والذراع اليسرى للشخص الذى يتكىء عليه من على اليمين ، والخط الذى صنعه ذراع ورأس العذراء الى اليمين أثناء اتجاههما نحو الذراع اليسرى للمسيح ، ثم ينزلق من تحته ويستمر حتى شريط القماش الذى على صدره • وتوجـد فى النهاية الحركة الملتوية فى اتجاه لولبى من خلال جسم المسيح ومنه الى جسم يوسف الذى ينتمى الى اريماثيا فى الخلف • ويمثل الشخص الأخير ميكل انجلو نفسه الذى صمم هـذه المجموعة أصلا من أجل مقبرته هو • ونجد هنا تركيزا أقل على الكتلة ؛ اذ يسود التكوين تدفق المساحة فى الأخرى ، وتدفق مساحات الضـوء فى الظلام ، وتدفق



شكل (٢١٣) ميكل انجلو : **الرحمة** ·
كاتدرائية فلورنسا بايطاليا ·

الخطوط التى تتحرك مضطربة الى أعلى وأسفل وعبر الأسطح · ويتلاءم هذا الاتجاه مع الشعور الفنى العام للعصر فى المدة التى تقع بين عامى ١٥٣٠ و ١٥٦٠ ، ومع الطراز المسمى بمذهب التكلف (Mannerism) والذى ينتمى اليه هـــذا العمل الذى يتصف بالعناء والغموض ·

ويضع الفنان نفسه فى هيئة من عاش مأساة انزال المسيح من الصلب ، المتأمل لها ، المشفق عليها ، عندما يحقق المثال ذاته فى موضوعه الفنى · والموضوع جزء من تحول كبير نحو الدين لطراز « التكلف » هذا باتجاهه العصبى فى عنف ، والذى يعتمد على الخط وعلى البعدين · وهذه هى بداية التنظيم الدينى المضاد فى تاريخ المسيحية ·

ومن بين أعمال تصوير ميكل انجلو ، قد يتوازى هذا العمل عامة مع الفرسيك العظيم **الحكم الأخير** الموجود على الجدار البعيد فى كنيسة السيستين ، ويتوازى فى شعره مع أهازيجه الأخيرة التى كرسها للموضوعات الدينية والصوفية ·

وبالرغم من أن هذه الأمثلة القليلة من أعمال ميكل انجلو لا تشمل اطلاقا كل التغيرات التى حدثت فى طرازه الفنى فى أثناء حياته ؛ فهى تحقق غرضنا فى توضيح العلاقة الأساسية بين هذا الفنان وماضيه ، وزمنه ، ومستقبله ــ بعبارة أخرى بينه وبين تاريخه كفنان · ولكن ليس فقط لهذا الفنان (ولكل من الفنانين الآخرين) تاريخ ،

فالأعمال الفردية نفسها ، اذا بلغت من الأهميـــة القدر الكافى ، قد يكون لها تاريخ كذلك • فللمشروعات التي مثل قبر البابا جوليوس الثانى قصة طويلة ملتوية تحكى من ناحية الرعاية والمشكلات الاقتصادية ، وتظهر المشروعات الأخرى مثل سقف كنيسة السيستين اختلافات فعلية من حيث الطراز كلما انتقل الفنان من مرحلة الى أخرى •

ولقد عمل ميكل انجلو فى سقف كنيسة السيستين الهائل على فترات متقطعة من عام ١٥٠٨ الى ١٥١٢ • وكان هنـــاك فى أول الأمر خطتان ســابقتان للسقف بوجه عام قبل أن يعمل بالخطة القائمة حاليا • وانتقل من الأشكال الدائرية والمربعة مثل التى على أسقف المسكن البابوى الى المستطيلات والمنحنيات المتتالية ، ثم انتقل فى النهاية الى مستطيلات كبـــيرة وصغيرة متتالية في المساحة الوسطى كتصميم أساسى لهذا المشروع •

وماهو أهم من ذلك ، التطور الأســلوبى لميكل انجلو كمصور بينما كان يتقدم فى عمله هذا • ونحن نعرف من الوثائق ، أنه قد بدأ التصوير عند مدخل الكنيسة ، حتى يترك الجانب المقابل الخاص بالمذبح خاليا للطقوس الدينية أطول مدة ممكنة • وهكذا فان نهاية قصة خلق الانسان وخطيئته التى تلت الخلق والتى كانت تتطلب مجىء منقذ أو مســيح قد جاءت أولا فى أثناء التنفيذ الفعلى • ولقـــد صـورت أولا **نشوة نوح** التى من الطبيعى أن تكون آخر هذه الحلقة بالذات والتى تأتى بعـد منظر الطوفان أو الفيضان ، لأنها قريبة من الباب ، فى حين جاءت مناظر الخلق والتى تبدأ بمنظر **الرب يفصل النور عن الظلام** فى النهاية البعيدة من السقف • وهكذا ليس مفاجأة أن نجد أسلوب ميكل انجلو متطورامن الأقاصيص القديمــة المركبـة نسبياً والمعقدة كالطوفان ، الى المناظر التى تزداد فى الضخامة والتبســيط مثل **خلق آدم** (شكل ٣٥) وفى النهاية الى المنظر الختامى ، وهو شخص الاله الفريد الغامض الذى يحوم فوق الأرض التى يوشك أن يبعث فيها الحركة عندما يفصل النور من الظلام •

ولقد عرض سقف كنيسة السيستين على الجمهور لأول مرة فى أغسطس عام ١٥١١ وعاد المصور بعد ذلك ليضيف المساحات المثلثة الزوايا التى تبين أسلاف المسيح • وقد افتتحت أخيرا للجمهور على شكلها الحالى فى ٣١ أكتوبر عام ١٥١٢ •

وينبغى ملاحظة بعض نقط أخرى تختص بتاريخ أعمال الفريسك الموجودة فى كنيسة السيستين • أولا ، قد عهد بها الى ميكل انجلو بعد ماأرغم على ترك مشروعه السابق الذى كان أكثر أهمية بالنسبة له ، وهو مشروع قبر البابا جوليوس الثانى • ثانيا ، لم يكن لميكل انجلو ، فى الحقيقة أية تجربة سابقة كمصـور جدارى ، بـل ولا كمصور أسقف • وأخيرا ، لم يتطور فنه فقط بالطريقة التى أشير اليها سابقا ولكنه كان من اللازم كذلك أن يتجاوب مع ماكان يقوم به غيره من الناس وماكانوا يعملونه منذ فترة وجيزة سبقت البدء فى عمله هذا ؛ اذ يبدو أن منظر **الطوفان** قد تأثر برسم محفور قام به باتشوبالدينى ، وتأثر منظر **تضحية نوح** بلوحـة بوتتشيللى **تطهير مرضى البرص** • ويبدو أن استخدام الأشكال العارية الرمزية الزخرفية فى

جوانب كل مستطيل كبير مشتق من تمثال **لاوكون** اليونانى القديم (شكل ١٨٧) الذى اكتشف عام ١٥٠٦ ، أى قبل البـــدء فى السقف بعامين فقط • والظاهر أن ميكل انجلو قد وجد عونا فى تمثال **لاوكون** لحاجته القائمة فعلا الى استخدام الجسم الانسانى بطريقة تعبيرية ذات معنى عاطفى •

وبما أنه قد عاش فى عصر كان فيه الفنان عضوا نافعا فى المجتمع يستعان به بشكل ملائم مريح فقد كان على ميكل انجلو أن يعكس طبيعة عصره وأن يتطور مع أوقات عصره • وتظهر هذه الانعكاسات فى العلاقة التى بين قبور المديتشى وطرد أسرة المديتشى من فلورنسا وسلب هذه المدينة العظيمة ، وتظهر فى الغموض الموجود فى تمثال **الرحمة** الأخـــير وفى التوترات التى جاءت مع بداية التنظيم الدينى المعارض •

وليس الفنان التقليدى فقط عضوا نافعا فى المجتمع ، بل كانوا يسعون اليـــه وكانوا يغمرونه بالأعمال عندما كان يعتبره معاصروه فنانا فذا (كما هو الشأن عند ميكل انجلو) • وبجانب استخدامه مثل هذا الاستخدام المربح النافع من الناحيـــة الاجتماعية ، كان الفنان فى الماضى يعبر بطرق عديدة عن عظمة راعى الفنون ســـواء أكان فردا ، أم حكومة ، أم كنيسة • وظلت هذه العلاقة الفعالة سائدة الى وقت امتد حتى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، الا أنها بدأت فى التغير مع القرن التاسع عشر.

وقد نتتبع بايجاز الطرز المختلفة من أواخر القرن الســـادس عشر حتى القرن العشرين قبل أن نضع فى اعتبارنا الصفات المميزة الخاصة بالعصر الحديث ، التى تقرر التطور فى أسلوب الفنان النموذجى الحديث •

الجزء الخامس

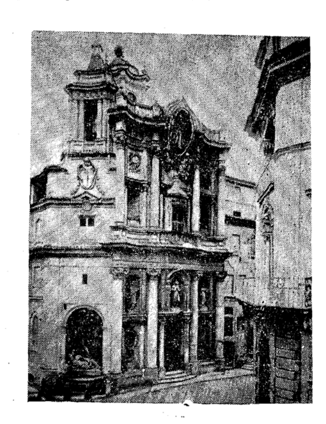
تطور الفن من التقليدي حتى الحديث

١٦
طرز من الفن - ما بعد عصر النهضة حتى الحديث

بينما كان لحركة الاصلاح التابعة للمذهب البروتستانتى فى القرن السادس عشر المبكر تأثيرها الهائل فى نواحى الولاء للكنيسة ، كانت تظهر تغيرات فى النظام الاقطاعى فى كل من الاقتصاد التجارى المالى الجديد وفى نمو الحكومات الملكية • وكانت هذه التغيرات الاجتماعية والتاريخية المتطرفة مؤثرة فى عالم الفن بشكل ما • وتعكس لوحة هولباين **التاجر جورج جيتس** (شكل ١٩٧) كما سبق أن رأينا بعض القلق الروحى الذى كان قائما فى فترة مابعد عصر النهضة ، وكذلك الدور المتزايد الذى كانت تلعبه طبقة التجار فى تلك الفترة المتغيرة رغم أنه كان لا يزال غير مأمون (انظر الباب ١٢) • ونرى من الناحية الأخرى أن تمثال **الرحمة** ذا الأسلوب المتكلف (Mannerist) الذى قام به ميكل انجلو (شكل ٢١٣) ينبع من رغبة حركة الاصلاح المضاد (Counter Reformation) فى أن تحافظ على قوة ونفوذ الكنيسة من خلال التعبير الروحانى القوى الذى يختلف اختلافا بينا عن الفن الأكثر ميلا الى العالم الدنيوى الذى كان قائما فى عصر النهضة من قبل • ولقد وصلت هذه الحملة الدينية الى كامل ازدهارها فى نهاية القرن السادس عشر ، ثم وصلت فى نفس الفترة كذلك طبقة التجار والحكام الى أوضاعها الجديدة المتسعة • وتظهر هذه التغيرات فى الفن الذى ينتمى الى تلك الحقبة من الزمان •

عصرا الباروك والروكوكو

أوجدت حركة الاصلاح الدينى المضاد فى البلاد التى تنتمى الى الكاثوليكية الرومانية ، ايطاليا واسبانيا والفلاندرز ، فنا يرجع الى القرن السابع عشر مكرسا لرفعة الدين وتمجيد الدول الجديدة • وقد انتقل هذا الفن المسمى بالباروك بعمارته ونحته وتصويره ذى الرونق والبهاء ، الى جو أكثر براحا ويزيد فى عاطفيته عما عرف من قبل • فأنتج الفنانون أعمالا لتدعيم ايمان المزعزعين ، ولجلب أناس جدد الى حظيرة الدين ليكونوا عوضا عن الخسائر التى تكبدتها الكنيسة فى أثناء حركة الاصلاح المضاد، وذلك بدافع من احتياجات الكنيسة الى فن ملهم مؤثر • ولقد حققت مبان مثل مبنى كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع بروما (شكل ٢١٤) وأعمال مثل لوحة اندريا دل بوتسو **القديس اينياتيوس محمولا الى السماء** (شكل ١٥٣) وظيفة جديدة •



شكل (٢١٤) فرانشيسكو بورميني : كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع . روما .

ويحوى هذان العملان الايطاليان محاولات الكنيسة الرومانية الكاثوليكية لخلق فن ذى حركة جياشة وباعث عاطفى . فنحن ندخل فى كنيسة القديس كارلو لنجد مدخلا عريضا رحيبا ، هذا غير الأجزاء التى يمكن ملاحظتهـا فى وضوح وتنقسم الى صحن الكنيسـة وأجنحة كانت من مميزات الأبنية فى العصور السـابقة . وكانت المشكلة حينئذ هى ادخال أكبر عدد ممكن من الناس فى البناء ليتلقوا الوعظ . وتبدو الواجهة من الخارج مختلفة تماما عن بساطة أبنية عصر النهضة ؛ اذ فيها حركة دائمة فى جميـــع الاتجاهات ، فالمساحات محفورة حفرا عميقا لتستقبل تماثيل من الحجم الكبير تبدو كأنها تتجه نحو خارج كواتها (niches) ولتخلق من الضوء والظلام طابعا دراميا . وتبـــدو الأركان البارزة والأسطح المنحنية الى الداخل والخارج أنها بدون حـدود ، بل كأنهـا تندفع خارجة الى الفضاء . وليست النتيجة مجـرد شعور بالقلق والاثارة ـ وهو شعور يكاد يكون له طابع الأوبرا ـ ولكنها أيضا احساس باللانهائية الذى هو احدى الخواص الأولى لفن الباروك .

ويجعلنا فنان عصر النهضة (مثل ليوناردو وميكل انجلو ومن اليهما) بأشكاله ذات الحدود ، واعين ببداية نهاية ما ، ويصل الفنان الباروك الأستاذ الى صراحة فى التكوين أكثر مما تراه العين ، حيث نجـد أنفسنا وقد نقلنـا بالمعنى الحرفى خارج

التكوين الى عالم بعيد ليس له نهاية · ويمكن تفسير هذا النوع الجديد فى حدود علاقة جديدة قامت بين الانسان والعالم ونمت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر · وجاء مع هذه العلاقة اتساع فى الآفاق نتيجة للمكتشفات التى قامت فى العالم الجديد، والأهم من ذلك التحول من عالم الانسان الى عالم مركزه الشمس ، ونشعر الآن ــ بعد الانسانية المتطرفة التى اتصف بها عصر النهضة بتركيزها على الانسان باعتباره مركزا للعالم ــ بوجود نظام لانهاية له حيث الأرض لم تعد سوى وحدة صغيرة وليست مركزا لذلك النظام ·

وتذكرنا لوحة دل بوتسو التى تصور **القديس ايناتيوس محمولا الى السماء** بهذا الاتجاه الجديد من خلال الطريقة التى فتح بها الفنان السقف · وتبدأ الصورة من هذه المساحة ــ فحسب ــ متجهة جزءا فجزءا نحو السماء · وقد استجاب القديس ايناثيوس نفسه فى أثناء هــذه الفترة لمطالب الكنيسة ، فهو المؤسس لنظام تعاليم ووعظ الجزويت ، وتمدنا اللوحة برسالة تبشير ترتفع بالانسان وتلهمه الرجوع الى الدين مباشرة · ومن ناحية التكوين ، فان أعمال التصوير التى من هــذا النوع هى تأييد يثير الاهتمام للنظرة الجديدة الى الحياة · وهى لا تعارض فقط نظاما غير ذى حدود من أجل نظام له حدود ، ولكنها بوضع القديس ايناتيوس فى المركز وبجعل الأشخاص يلتفون من حوله ، تصبح الشخصية الرئيسية كالشمس تتبعها الكواكب فى أفلاك دائرية أو مستترة · وقد ننظر على أى حال الى التكوينات التى من هذا النوع وكأنها تشع من نقطة مركزية بدلا من كونها آتية الى نقطة مركزية كما سبق أن اتبع فى عمل جيوتو ، أو ميــكل انجلو ·

ولقد ظهرت تعبيرات متشابهة خلال عصر الباروك فى القرن السابع عشر عن عاطفية الطبقة الراقية فى اسبانيا وفرنسا والفلاندرز · فأنتج روبنز الفلمنكى أعمالا مثل لوحة **النزول من الصليب** (شكل ١٧) ، وهــو يقدم لنا تعبيرا رفيعا نموذجيا من طراز الباروك عن المعاناة التى تتفق مع ميولنا · ويهبط جسم المسيح ذو العضلات القوية فى انحراف من على الصليب ، ويتباين عجزه بشكل درامى مع قوته العظيمة التى كان يتصف بها جسمه من وقت قريب ، تماما كما تتباين رقة الرجال الذين ينزلونه مع قوتهم الجسمانية الظاهرة · وتستعرض هذه الصورة مثل كثير من أعمال ذلك العصر رسالتها من خلال تكوين قوى من النور والظل (ويسير التكوين هنا فى انحراف من اليمين العلوى الى اليسار السفلى) مركزا الضوء على الشخصية الرئيسية وتجعله ينفرد بانتباه خاص بالطريقة المسرحية التى يتصف بها هذا الفن · ويبــدو التكوين فى شكل حرف (×) حيث تبرز الأركان الى الفضاء من خلال النساء الراكعات فى الشمال السفلى ومن خلال السلم الذى فى اليمين السفلى وهكذا · ويذكرنا الفنان الباروك مرة أخرى بأنه يسعى الى الهرب من مساحة لوحته بدلا من أن يحصر نفسه فى نطاقها ·

ويختلف مظهر فن الباروك من حيث الطابع المميز عن فن عصر النهضة أولا ، من خلال الحركة المنطلقة العنيفة للشكل المنفرد ولتكوين الأشكال مجمعة بطريقة صريحة جــديدة ، ثــم من خــلال المبالغــة فى قــوة جســم كل من الأشخاص المصــورة ،

فى استخدام نظام للاضاءة فيه طابع درامى • والأعمال الأخرى التى من هذه الفترة ـ مثل كنيسة القديس كارلو ذات النافورات الأربع ، وأعمال التصوير التى على سقف كنيسة القديس ايناثيوس ، والأعمال الايطالية أو المشتقة عن الايطالية (فى ذلك انظر تمثال برنينى **ابولو ودافنى** شكل ١٧٧) ـ مقيدة بآراء أصحاب السلطان والاحتياجات العاطفية الشبيهة بآراء واحتياجات هؤلاء المحزونين الذين يتصفون بالهندام الحسن والذين صورهم روبنز فى أعماله •

ولكن ماذا يحدث عندما نتجه الى بلد من الطبقة المتوسطة غير الكاثوليكية مثل هولندا في القرن السابع عشر ؟ هناك تقدم لوحة رمبرانت **درس تشريح من الدكتور تولب** (شكل ٢٠٣) نوعا من الأفراد والمواقف يختلف عن الأفراد والمواقف الموجودة في أعمال تصوير روبنز ؛ اذ يسبب نفور البروتستانت من الفن الدينى ، تحول معظم الطاقة الخلاقة عند الفنانين الهولنديين الى مسالك أخرى ، الى تنظيم طريقة الحياة فى هولندا أو تصوير الأرض الهولندية وماتحتويه • والعمل هنا هو صورة شخصية لمجموعة من الناس تخلد ذكرى عرض عام كان على الطبيب المؤهل المحترف فى هولندا أن يقوم به من وقت لآخر ، ولقد أخرج هذا العمل بطريقة تتميز بالأناقة لكونه حدثا رسميا • وبينما يستعرض الدكتور تولب الى اليمين فى أناقة تشريح ساعد جثة يلتف من حوله المشاهدون المتشوقون فى مجموعة من الأقواس تتحد مراكزها من الشمال العلوى من خلال الجثة بما عليها من اضاءة لها طابع درامى ، ثم الى اليمين السفلى حيث ينقلنا خارج الصورة كتاب فى علم التشريح •

ولدينا هنا نفس الانحراف الذى لاحظناه من قبل ، وهو من اضاءة قوية مماثلة على جسم **الشهيد** (الذى هو فى هذه الحالة جثة رجل نفذ فيه حكم الاعدام) ، ومن نفس الاندفاع خارج مساحة الصورة • ولقد تسبب هذا عن اتجاه التكوين الى داخل الأركان قاطعا مساحة الكتاب ، وعن الرجل الذى يرى بعضه فى الشمال السفلى، حتى لنجبر على الخروج مرة أخرى من الصورة مع الفنان • وتحملنا الظلال الغامضة كذلك نحو اللانهاية • وتتشابه به كل هذه العوامل مشابهة قوية مع عوامل مثلها فى تصوير روبنز ، مشيرة الى أن العمل قد يكون ذا طابع وأسلوب باروك ، بدون أن ينتمى أساسا الى المذهب الكاثوليكى أو النظام الملكى • ونستطيع القول اذا بأن هناك طرازا باروكيا ينطبق على معظم فن القرن السابع عشر فى غرب أوروبا ان لم ينطبق عليه كله • وكان على هذا الطراز أن يختلف عن ذلك الذى جاء قبله (أى طراز عصر النهضة) وعن ذلك الذى جاء بعده (أى الروكوكو) •

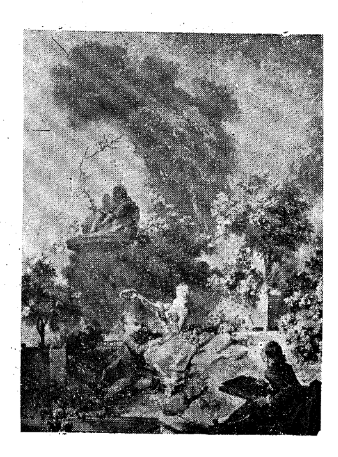
وكان الروكوكو هو الطراز الرئيسي الأوروبي فى القرن الثامن عشر ، رغم أنه لم يكن الطراز الوحيد اطلاقا • وقد يتمثل فى أعمال فرنسية مثل لوحة فراجونار **تتويج العاشق** (شكل ١٢٤ أ) ، وهى واحدة من مجموعة لوحات نفذت لمدام دوبارى • ورغم أن التنظيم ـ أو التكوين ـ يبدو للوهلة الأولى مشابها لتنظيم أعمال التصوير الباروكي ، فان الاحساس والطراز مختلفان فى الفنين تماما ؛ اذ على الشخصين اللذين يتوسطان الصورة ـ وهما الحبيبان ـ أضواء عالية مثل الأضواء التى كانت على الأشخاص من قبل ، وهما بين شخص فى اليمين السفلى ومجموعة

ألتماثيل فى الشمال العلوى . وهكذا يصنعان اتجاها منحرفا كما هو فى فن الباروك . وكذلك يخلق الحبيبان مع الضوء الذى نشاهدهما من خلاله حركة متجهة من الشمال السفلى الى اليمين العلوى ، مكونين شكل صليب غير منتظم . أما من ناحية الطابع العاطفى ، فهناك بدون شك اجتذاب لعطف المشاهد فى هذا الفن كذلك .

واذا استمر فحصنا على أى حال ، فاننا نجد أن الأشخاص الرئيسية محاطة بمساحات قاتمة حتى لا تظهر بارزة خارج الصورة حيث لا حدود كما هو فى التصوير الباروكى . وانفعالات الأشخاص فضلا عن ذلك ، أكثر رقة ونعومة وعاطفة وهى بهذا القدر مختلفة تماما عن التعبير الجياش الذى نراه فى عمل روبنز أو عن الرزانة الوقور الموجودة فى عمل رمبرانت . وهـــذه نتيجة حتمية لرغبة الفنان فى تفهم العواطف الرقيقة وتفهم مثل هذا النوع من الحب الذى يقع بين فتى وفتاة . أما عن الأشكال والطريقة التى رسمت بها فهى تستعرض نعومة فى الملمس ورقة فى اللون تختلف اختلافا كبيرا عن قوة الأشخاص الموجودة فى أعمال روبنز والتى تتصف بها طريقة ميكل أنجلو أو عن الطبقات المتتالية العميقة النفاذة التى تتميز بها ألوان رمبرانت . وتمتد هـــذه الفوارق المميزة حتى الى أشكال النبات الهشة الشفافة ، ذات الطابع الصناعى الذى نجده فى المنظر الدرامى بدلا من القوة التى نحسها فى مناظر الطبيعة . واللوحة كلها ــ مثل الكثير من أعمال هذه الفترة ــ لها طابع المسرح الريفى الايحائى فى القرن الثامن عشر بدلا من الأعمال القوية التى تشبه أعمال الأوبرا فى القــرن السابع عشر والتى استعادها روبنز (انظر أيضا لوحة واتو الابحار الى جزيرة سيتيرا شكل ١٦٨) .

وقد عمت الرقة وسحر الأسلوب والتعبير معظم ابتكارات الروكوكو : كالتصوير والنحت والأثاث والتصـــميم الداخلى أو أى شىء آخــر . وهكـــذا نجد أن لداخل لوكاندة دى سوبيز (شـــكل ٢١٥) طابعا أنيقا لطيفا بعيدا كل البعد عن داخل مبانى القرن السابع عشر الثقيل الرسمى نسبيا ، فى نفس البلد (انظر الى بهو المرايا بفرساى ، شكل ١٥٦ أ) . اذ يبدو كأنه قد صمم من أجل اللقاء الانفرادى العاطفى المصور فى لوحة فراجونار بدلا من أن يكون للاحتفالات الفنية ذات الوقع ، التى كانت تقام بقصر فرساى فى وجود لويس الرابع عشر .

وللحجرات الروكوكو لوحات خشبية محفورة حفرا دقيقا ذات اطار عاجى وملاط رخامى مذهب . وتزيد المرايا من أناقة المساحة كما تفعل اللوحات الجدارية والتى على السقف ذات الأشكال الزخرفية غير المنتظمة والتى لألوانها الزرقاء والوردية والصفراء مالألوان الباستيل من طابع كان مفضلا فى ذلك العصر . وتتجه موضوعات هـــذه اللوحات الى المناظر الخيالية الغرامية مصورا بها كيوبيد وفينوس ومناظر فيها متعة وسحر مع شخصيات شرقية خيالية وحيوانات خيالية كذلك ، ترمز الى نقائض الطبيعة الانسانية . وفن الروكوكو أساسا هو فن متعة ، قام تصويره ونحته على ذلك ، فى حين كان الباروك فن وقار وقوة ، نفذ بطرق متنوعة ملائمة . وكل من الأسلوبين دولى فى مـداه ، فالبـاروك دولى نتيجـة لانتشـار نفـوذ حـركة الاصـلاح الـدينى والركوكو نتيجة لدور فرنسا المتزايد فى الأهمية الذى قامت به فى ثقافة أوروبا .

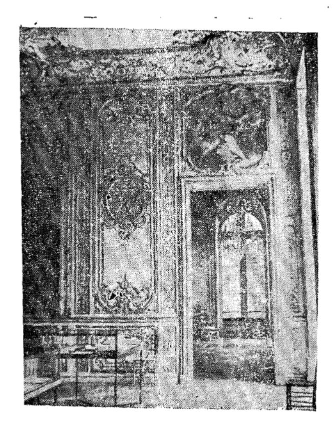


شكل (٢١٤ أ) جان أنوريه فراجونار : تتويج العاشــق • من مجمــوعة فريك بنيويورك •

وتطورت هذه الطريقة الأخيرة فى فرنسا وانتشرت منها الى معظم البلاد الأوروبية الأخرى ، كما فعلت طرز كثيرة تطورت بعدها فى ذلك البلد •

الكلاسيكية فى معارضتها للرومانتيكية

ومع الجزء الأخير من القرن الثامن عشر والجزء المبكر من القرن التاسع عشر ظهر نوعان جديدان من الفن : الفن الكلاســيكى الجديد (الكلاســيكية العائدة) والفن الرومانتيكى • والأول رد فعل لتلقائية وسحر فن الروكوكو ، والثانى – جزئيا على الأقل – هو رد فعل للشكلية التى كانت عليها الكلاسيكية العائدة ولكن ليست الطرز رد فعل فقط لطرز أخرى سابقة عليها – فهذا يجعل تاريخ الفن مستقلا عن التاريخ بوجه عام – فهى رد فعل كذلك للعصور نفسها ؛ اذ قد عكست نعومة طراز الروكوكو وقصص الحب التى تتميز بها مصالح الطبقات الراقية العاطلة المزوقة التى كانت فى القرن الثامن عشر ، بينما كانت الكلاسيكية العائدة استجابة لسلوك الطبقات الوسطى الصاعدة التى تتصف بالناحية الأخلاقية والجدية فى أواخر القرن الثامن عشر •



شكل (٢١٥) لوكاندة دى سوبيز • منظر داخلى ، باريس • (صورة مصرح بها من قسم الصحافة والاستعلامات بالسفارة الفرنسية) •

وعندما كشفت أعمال التنقيب فى بومبيى وهيركيولينيام بايطاليا خلال عام ١٧٦٠ عن آثار ذات أثر هام من الحضارة الرومانية القديمة ، كان يبدو مناسبا أن يقترن الأسلوب الكلاسيكى العائد ومابه من ذكريات عن فضائل السياسة الرومانية والانسانية الكلاسيكية ـ أى المذهب الفردى ـ بأهداف الطبقة المتوسطة المجاهدة الفاضلة وبمطامحها • فكانت اللوحة الكلاسيكية ذات الطابع الشكلى **قسم الهوراتى** (شكل ١٧٣) التى قام بها دافيد عام ١٧٨٤ نداء للوطنية الصارمة ، وكانت تفهم بهذا المعنى • وقد اجتذب المذهب الكلاسيكى الجديد الجمهور فى الولايات المتحدة فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر لنفس الأسباب ، وبعد ذلك عندما ارتبط هذا الطراز بنجاح الثورة الفرنسية ارتباطا وثيقا ، أصبح مغروسا بعنف فى الضمير القومى الفرنسى وفقد طابع الاحتجاج الأصلى فيه ، واستمر فقط كطراز رسمى أو حكومى •

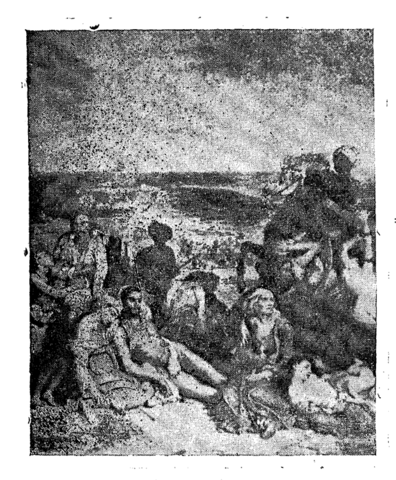
ونجد بعد ذلك فى أمثلة من القرن التاسع عشر المبكر مثل تمثال كانوفا **بيرسيوس** (شكل ٢١٦) نوعا من الكلاسيكية (الحديثة) يستخدم المادة القديمة من أجل أناقته وهيبته • وفى ذلك الظرف من التاريخ ، وكرد فعل مضاد للتحفظ



شكل (٢١٦) انطونيا كانوفا :
بيرسيوس • متحف الفاتيكان بروما •

الذى كان سببا فى هذا الاستخدام ، ظهر طراز جديد يتمثل فى لوحة دلاكروا **مذبحة شيو** (شكل ٢١٧) • ويختلف العملان فى الطراز والصيغة معا • فى حين يعيد التمثال الى ذاكرتنا بوجه عام صفات الفن الاغريقى القديم (قارن هذا العمل بتمثال **هيرميس والطفل ديونيسس** ، شكل ١٨٦) وهو اذا كان يحمل شيئا من الشعر الذى فيه تحايل والذى هو من لوازم العمل القديم ، فهو قليل ، موجود أساسا على أصول مصطنعة ليجمل المجتمع الذى هو جزء منه • ولوحة دلاكروا ، من جهة أخرى ، المستوحاة من حرب الاغريق ضد الأتراك بغية الاستقلال ، مشتقة جماليا من طراز القرن السابع عشر فى أنها تحاول كذلك أن تثير اشفاقنا على هؤلاء الشهداء المعاصرين •

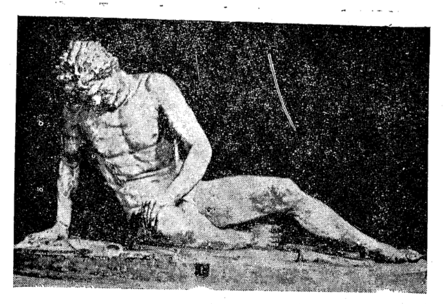
والعمل الكلاسيكي الجديد من حيث التنفيذ الفعلي ذو ألوان باردة ، أشكاله جامدة محكمة ، تتأكد فيه الخطوط الخارجية بالطريقة الكلاسيكية المعهودة ، أما ألوان العمل الرومانتيكى فهى دافئة ، أشكاله متشعبة ، ولا يتأكد الخط فيه كلما كان ذلك ممكنا • وحيثما يكن العمل الكلاسيكى الجديد فخما متحفظا تنعدم فيه الحركة بشكل متعمد ، يكن العمل الرومانتيكى ممتلئا بالاثارة الجسمية • وفى المثل الذى قدمناه عن الأول ، **بيرسيوس** ، تتحرك العين فى بطء ويسر عبر الطريق المرسوم الذى اختطه الفنان ،



شـــكل (٢١٧) يوجين دلاكروا : مذبحة شيو · متحف اللوفر بباريس ·

وفى الثانى ، تضطر العين الى أن تتحرك متجهة الى الأمام والى الخلف ، مدفوعة بتحول اللون وكذلك بنوع القوة الكامنة فى الظل والنور وعدم وجود الحركة أو وجودها ، هما علامتان مميزتان لصفات هذين العملين الرئيسية ، علامتان على عدم وجود انفعال محدد أو عنيف فى أحدهما ، وعلى وجود انفعال عنيف مؤكد فى العمل الآخر ·

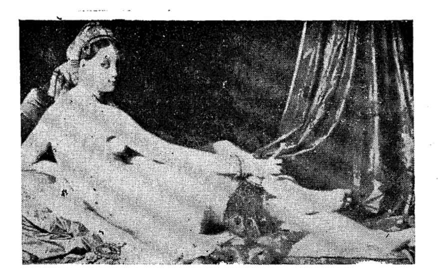
ويختلف الانفعال الرومانتيكى عن ثورة الانفعال الباروكى الذى كان هدفه اثارة عاطفة شاملة نحو شهيد ما أو اجتذاب انسان الى الرب · والعاطفة الرومانتيكية هى شىء شخصى للغاية ، وهى رد فعل لانسان متنافر مع بيئته · ويرمز الى ثورته بالعطف على « كلب الفداء » ، (كما هــو فى هــذه الحالة) ، وبرفضه قبول بعض العرف الذى لايتفق معه (مثل الطراز الكلاسيكى الرسمى) ، أو بالهرب من بيئته غير المتجانسة الى بيئة أخرى غريبة عنه أو مختلفة · وهكذا فان لوحة **مذبحة شـيو** ذات معنى مزدوج بالنسبة للشخص الرومانتيكى ، فهى أولا ترمز الى ظلم يثير حنقه على الاستبداد الواقع على الفرد · وهى ثانيا تحدث فى مكان بعيد « هام » ــ حيث تحدث هذه المرة فى جزر اليونان ، وفى فرصة أخرى فى الجزائر أو فى أمريكا الشمالية ·



شكل (٢١٨) **فرنسى قديم عند الموت** ، متحف الكابيتولين بروما • (صورة فوتوغرافية مصرح بها من متحف المتروبوليتان للفن) •

ويلاحظ شيء هام آخر عن الاتجاه الرومانتيكى ؛ وهو أنه لم يعد مقصورا على أوائل القرن التاسع عشر أكثر مما كان الاتجاه الكلاسيكى (وقد رأينا فعلا عددا من الأشكال المختلفة من الاتجاه الأخير ، انظر الباب ١٢) • واذا عرفنا الانفعال الرومانتيكى بأنه استجابة فردية فى حدود العاطفة ـ وغالبا ماتشتمل على رغبة الفنان فى اثارة العطف على المتألم والمظلوم (بما فى ذلك الفنان نفسه) ـ فانه فى امكاننا اذن أن نكتشف هذا النوع من رد الفعل فى أية فترة من فترات تاريخ العالم • ولدينا على سبيل المثال قطعة من النحت القديم يرجع تاريخها الى القرن الثالث قبل الميلاد ، تصور فرنسيا قديما يموت (شـــكل ٢١٨) ، وكانت قد أقيمت كجزء من نصب تذكارى بواسطة حكام الاغريق فى مدينة برجاموم (Pergamum) بآسيا الصغرى تشريفا لانتصارهم على الفرنسيين القدماء الغازين • واذا قمنا بمقارنة هذا التمثال الرخامى (وهـــو نسخة عن أصل من البرونز) بالتمثال الحديث **بيرســيوس** لكانوفا ، فان الأخير يبدو متناقضا وأكثر كلاسيكية من حيث الأصل عن العمل القديم •

ويختلف تمثـــال **فرنسى قديم عنـــد الموت** عن تمثال **بيرســـيوس** اختـــلافا حادا قاطعا ، بسبب مضمونه العاطفى ، ثم أن تفاصيل الشـعر والشـارب والدائرة الصغيرة المفتولة التى تحيط بعنقه هى كذلك انحرافات عن ناحية الشمول التى فى العمل الكلاســيكى • وبينما يملك **بيرسيوس** الخط الطويل المتأرجح الذى سبقت الاشارة اليه ، فان الفرنسى القديم يحرك الجزء العلوى من جسمه فى اتجـاه ويحرك الجزء السفلى فى اتجاه آخر ـ وهو وضع يعبر عن الانهيار البطىء بل الانهيار الأخير



شكل (٢١٩) ج ٠ أ ٠ د ٠ آنجر : **المحظية** ٠ متحف اللوفر بباريس (صـــورة فوتوغـرافية مصرح بها من مكتب السياحـة الحكومى الفرنسى) ٠

لهذا الرجل الذى يموت ٠ وهنـــا نرى انسانا حقيقيا حاول المثال القديم أن يصـفه بواسطة مميزات الجنس الذى ينتمى اليه بواسطة الانفعال العاطفى الفعلى الخاص به ، وهى المميزات التى تبعث على أقصى أنواع الرثاء فى لوحـة **مذبحة شـــيو** وقد جرح جندى من جنود الأعداء على بعد أميال عديدة من موطنه جرحا مميتا وهــو يقضى نحبه فى بطء أمام أعيننا والدم ينضح من جبينه ٠ ويبدو هذا التمثال مثل التماثيل التى تنتمى الى المذهب الرومانتيكى من حيث مايعانيه من بؤس شخصى وما يطلبه من اغاثة مثل بطل من العصـــور الوسطى كالبطل الذى تشير اليـــه **أغنية رولاند** ، وهـــو فارس من فرسان شالمان كان قد مات في البرانس بعيـدا عن موطنه بعد كمين أعده المراكشيون ٠

واذا اتجهنا الى لوحة من المذهب الكلاسيكى العائد ترجع الى القرن التاسع عشر مثل صورة **المحظية** من عمل آنجر (شـــكل ٢١٩) فاننا قد نقارنها بالنحت القديم الذى فرغنا من بحثـه توا ٠ ومن الواضح أن آنجر كان مهتما بتأرجح الخط فى أناقة مثل الخط الموجود فى تمثال **برسيوس** لكانوفا ٠ ويتحرك الخط فى هـذه الحالة بلطف من خلف الرقبة خلال الظهر المقوس تقوسا مصطنعا الا أنه جميل ، ثم الى الجزء المنحنى من الستار الذى يقع فى الظل ٠ ويتأرجح خط آخر ـ مواز له فى الاتجاه ـ من الجزء الأمامى للعنق على طول الذراع التى بها استطالة ثم مباشرة الى الستار مرة أخرى ٠ واللون بارد ، والشكل محدد ، والانفعال مكبوت الى درجـة الاختفاء ، والتأثير الكلى متوازن فى أناقة تماما كما هو فى الأعمال الأخرى التى تنتمى الى الكلاسيكية الجديدة وهـــو يستدر عطفنا بشـــكل حار ـ وكل الصـفات فى تعارض مباشر مع صفات **فرنسى قديم عند الموت** بما له من سطح دافىء من ظل ونور ٠

وتوجد صـورة **المحظية** لآنجر مثل صـورة **مذبحة شـيو** واللوحات الأجنبية الأخرى التى قام بها دلاكروا ، فى محيط غريب ملىء بالألوان • وبالرغم من اهتمامه الغريب الذى كان متوقعا بمثل هذه الموضوعات ، فقد كان من الممكن ــ وهو فى الحقيقة ملزم بالنسبة لشخص مثل آنجر ــ أن يصورها بطريقته المعهودة الباردة المحكمة التى تعتمد على الخط • وما يعنيه هذا أخيرا هو أن الموضوع ذاته ليس هو المقرر الرئيسى للطابع الرومانتيكى أو الكلاسيكى لعمل معين ، بل هو الصيغة التى بواسطتها نقلت الينا هذه المادة الفنية ، هو الأداء أو الأسلوب الذى تناول به الفنان الموضوع وهـذا هو الشىء الحيوى • وقد توجد الرومانتيكية فى اليونان القديمـة فى أعمال مثل **فرنسى قديم عند الموت أو لوكون** (شكل ١٨٧) ولا توجـد الكلاسيكية فقط فى عصر النهضة أو فى أمثلة من القرن السابع عشر أو التاسع عشر ، ولكنها توجد كذلك فى عصرنا هـذا ــ كما هو فى كثير من لوحات بيكاسـو التى نفذت عام ١٩٢٠ ، وفى صوره الايضاحية فى احدى طبعات كتاب « تحول الأشـكال » (Metamorphoses) للشاعر الرومانى أوفيد أو فى لوحته **السيدة ذات الرداء الأبيض** (شكل ٢٣١) •

ولقد حاولنا هنا أن نفسر الرومانتيكية والكلاسيكية كأدوات ووسائل تستخدم فى الوصف والفهم تمكننا من التفاهم حول هذه الأمور المتصلة بفن أى عصر أو أى بلد • فكلاسيكية بيكاسو اذن تصبح جزءا من طريقة فى التعبير قد توجد فى كل عصر ، تماما مثلما قد تتشابه رومانتيكية أى فنان من القرن العشرين يحتمى من عصره فى شكل جديد من أشكال التهرب مع رومانتيكية دلاكروا •

المذهب الطبيعى كمعارض للمذهب الواقعى

أفسح النزاع مابين أصـحاب المذهب الكلاسـيكى الجـديد وأصـحاب المذهب الرومانتيكى ــ وهو نضال خطير ظهر فى القرن التاسع عشر المبكر ــ طريقا لشكل جديد من أشكال جهد الفنان ليجد مكانا له تحت الشمس • وماجاء منتصف القرن حتى اصبح الأتباع المتحفظون لكل من المعسـكرين هم الفنانين المعترف بهم ، الذين يأتون بجملة موضوعات دخيلة وتاريخية وفوتوغرافية التفاصيل ، رغم أنها عقيمة لا توحى بشىء ما • ولم تكن مثل هـذه الترديدات مقبولة بالنسبة الى الفنانين الجدد الذين انفعلوا فى عنف بالمادية النامية وقتئذ ، فقدموا بدلا من ذلك نوعا من أنواع التعبير كان لا يزال عاطفيا ، لا يهتم كثيرا بمصير الفرد بالمعنى القديم ، كما يهتم بطابع الحياة فى عهدهم • ولقد اشتمل هؤلاء الواقعيون كما سموا بذلك ــ على الكتاب والفنانين •

ويتمثل اتجاههم فى لوحة دوميية **الوثبة** (شـكل ١٥٧) • وقد تختلف هـذه اللوحة عن الأعمال الرومانتيكية لأن حركتها الكلية تحيط بحشد كبير من الناس وكأنهم بطل واحـد ، فى حين يسترعى انتباهنا فى صورة **مذبحة شـيو** مجموعة من المناظر الفردية التى تثير انفعالات نجد أنفسنا وقد غرقنا فيها • ويكمن فحوى عمل دومييه فى السبيل المؤدى الى حقيقة شاملة ــ وهو فى هذه الحالة اتجاه اجتماعى ، وهو يشير

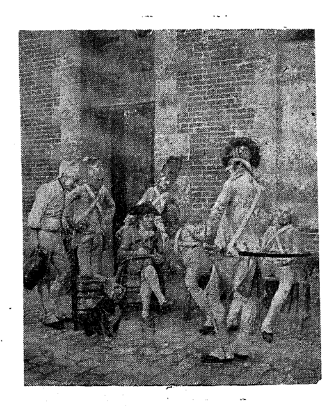
فى حالات أخرى الى طبيعة العالم بوجه عام • وبالرغم من أن هذا المصور مهتم كذلك بعنف الحركة بالشكل المنحرف الذى فى طراز الباروك والذى استخدمه دولاكروا ، فانه لا يظهر العوامل الخاصة التى تجتذب الفنان الرومانتيكى الذى يشعر بأنه كلما زاد مايقدمه من حقائق ، أصبح عمله أكثر اقناعا • ويقنعنا دومييه بوجود هذه الأشكال المتنوعة على أنها أشكال عامة نوعا ما بمفهوم فن عصر النهضة (انظر لوحة مازاتشيو **الطرد من الفردوس** شكل ١٩٣) ، جاعلا اياها حقيقية بدون الالتجاء الى التفاصيل الفوتوغرافية التى تتصف بها بعض طرق الرسم الأخرى •

ويختلف ماقد وصفناه بالواقعية عن الطبيعية ــ أى يختلف عن الرجوع الدائم الى الحقائق كما نراها فى الطبيعة ــ التى تتضح فى لوحات مثل لوحة شاردان **الطفل والنحلة** (شكل ١٨) أو لوحة فيرمير **الفتاة وابريق الماء** (شكل ٣٢) وفى الطبيعية يروى الفنان أكبر قدر ممكن من التفاصيل الفعلية ، وهو يبنى صورته بعناية ومبالغة فى التفاصيل مع الالتجاء المستمر الى المظهر الفوتوغرافى الفعلى للأشياء والى شكلها وملمسها ، والى انعكاسات اللون من شىء لآخر وهكذا • فمثلا ، يصف شاردان اللمعان الذى على حرف الزجاجة ويصف التفاصيل الدقيقة التى على ريشة القلم وحرف المنضدة ولمعان الخزروف نفسه •

وواضح أن هاتين طريقتان مختلفتان فى التنفيذ ، وكل منهما صحيحة بالنسبة الى الزمن والظرف اللذين وجدا فيهما من يمارسهما ، وكل منهما ممكن فى مختلف العهود؛ وللطبيعية عند شاردان مرادفها فى الأنواع المختلفة من الفن القديم والحديث (مثل فيرمير) • ويمكن لذلك أن توجد طريقة دومييه التى تتصف بالشمول والتى تبدو حقيقية بالرغم من عدم وجود مايسمى « بالحقيقة » قبل ذلك (كما فى أعمال مازاتشيو) ويمكن أن توجد فى وقتنا هذا أيضا • وغرضنا هنا مرة أخرى هو أن نخلق اصطلاحا أو أداة وصفية تمكننا من معرفة مايتحدث عنه الفنان أو الناقد •

أما عن كل من الطبيعية والواقعية ، فهما لا تحلان محل آلة التصوير الفوتوغرافى الملون فى النهاية • اذ مهما بلغت تفاصيل أعمال فيرمير أو شاردان فمازال هناك متسع للفنان المبدع فوق مافيه الكفاية من حيث مضمار التكوين والملمس والتعبير العاطفى وتصوير الشكل وما الى ذلك.وبالرغم من أننا قد شابهنا التصوير الفوتوغرافى بالناحية الطبيعية فان الفنان اذا لم يفعل غير حشد التفاصيل بدون أن يقوم بتنظيم هذه المادة ، فهو عندئذ غير فنان • الا أن هذه المشكلة لا توجد بالنسبة الى المذهب الواقعى •

ومهما اختلفت الطريقة التى اتبعها دومييه من ناحية والتى اتبعها فيرمير وشاردان من ناحية أخرى ، فان كلا من النوعين من الفن يسعى الى ضخامة الشكل والى جدية الهدف ، أو يسعى الى معنى داخلى • ومع ذلك فانه من الممكن لأية طريقة ــ خصوصا الطرق الأكثر حرفية والأقل استخداما للخيال ــ أن تستعمل استعمالا سطحيا غير فعال • ودعنا نقارن بين الوقار الذى يتصف به شاردان وفيرمير (كل منهما متأثر بالآخر) والتفاهة النسبية التى يتصف بها العمل المنتمى الى المذهب



شكل (٢٢٠) ج٠ل٠١٠ ميسونييه : **صورة شخصية للجاويش** (نسخة مأخوذة بطريقة الحفر من الأصل الموجود بمتحف اللوفر) ٠

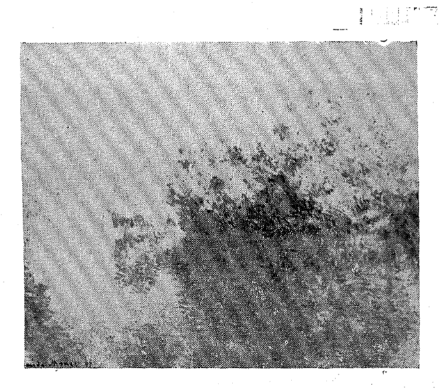
الطبيعى للقرن التاسع عشر ، كما هى متمثلة فى لوحة ميسونييه **صورة شخصية للجاويش** (شكل ٢٢٠) ٠

ونلاحظ عندما نقوم بالمقارنة أن ميسونييه مثل شاردان ، عاد ليستلهم الأسلوب الهولندى فى القرن السابع عشر مادام كل من الفنانين قد اهتم بالطراز الطبيعى الجيد ٠ الا أن أهداف شاردان (وفيرمير) كانت أكثر جدية ، لدرجة أنه أراد أن يصبغ الأشياء والأحاسيس البسيطة بالناحية الشاعرية ، بينما اهتم ميسونييه أساسا بالقيمة الروائية ٠ وهكذا كان لزاما أن تختلف النتائج فى الأهمية ٠ فطبيعية شاردان مليئة بالمزاج والوقار ، فى حين أن طبيعية ميسونييه مليئة بمادة ايضاحية « مثيرة للاهتمام » و « خلابة » كالنوع الذى يوجد على أغلفة المجلات فى يومنا هذا ٠

ويسمو شاردان بالفعل الصبيانى البسيط وهو اللعب بالنحلة ، ويقتصر ميسونييه فى نواحى اهتمامه على العناصر الواضحة فى كتاب للقصص يستطيع أى فرد أن يتعرفها ، وهى الطريقة التى يظهر بها الناس عندما تؤخذ صورهم ٠ وهذا الاختلاف فى الغرض الجمالى يزيد خطورة عما تدل عليه المقارنة التى نقوم بها حاليا ، لأنه يتصل بالدرجة التى يصل اليها شعور الفنان أن باستطاعته أن يجعل المشاهد يشترك معه فى تجربته الفنية ــ أى مدى الفهم والجهد اللذين يود أن يبذلهما المشاهد ٠ ويشترك الفنان بدوره الخاص بالتعمق الى ماهو أبعد من الفهم المباشر تعمقا واضحا ٠

التأثيرية والتعبيرية

يوجد تطوران أساسيان للطراز فى أواخر القرن التاسع عشر ، وهما المذهبان التأثيرى والتعبيرى ، وهما تعبيران كثيرا ما يخلط بينهما الرجل العادى • والمذهب التأثيرى – متمثلا فى **جزيرة على نهر السين بالقرب من جيفرنى** (شكل ٢٢١) وهى صورة قام بها كلود مونيه – هو جوهريا امتداد للمذهب الطبيعى الذى كان فى القرن التاسع عشر والقرون السابقة له • ومادام عمل مونيه مهتما بنوع معين من الجزئيات التى يختص بها النشاط البصرى – وهو فى هذه الحالة تأثير الضوء الطبيعى (ضوء الشمس) فى شىء معين فى لحظة معينة – فانه من الممكن مقارنته بشكل عام باهتمام شاردان بالتأثيرات الناتجة عن الضوء الواقع على مقبض الدرج أو باهتمام فيرمير بانعكاسات الضوء التى تأتى من خلال زجاج نافذة أزرق ملونا لغطاء الرأس الأبيض الذى تلبسه الفتاة الشابة • وقد كان أصحاب المذهب الطبيعى السابقين مع ذلك مهتمين بالأثر الذى لا يتغير والذى ليست له حدود زمنية ، فى حين يميل الفنان التأثيرى – وهو نتاج بيئة فى عجلة من أمرها بشكل متزايد وفى تجارب وقتية – الى أن يستقبل وأن يترجم للمشاهد « تأثيرات » وقتية غير ثابتة • فلم يعد هذا المصور التأثيرى يسبرغور شكل موضوعاته أو قيمتها العاطفية بعناية •



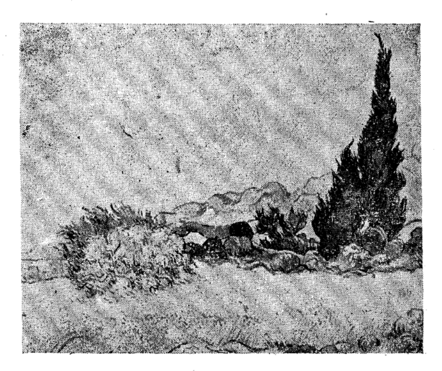
شكل (٢٢١) كلود مونيه : **جزيرة على نهر السين بالقرب من جيفرنى** ، جنوب كارولينا بكولومبيا • من مجموعة مسز ب•د• تشامبرز (صورة مصرح بها من مكتبة مراجع فريك للفن) •

وبالنظر الى الأشكال المتنوعة الممثلة فى هذه الصورة ، نجد أن الفنان أشد مايكون انشغالا بالضوء الواقع على الأشجار دون انشغاله بأية صلابة قد تكون لهذه الأشكال نفسها مهما تكن • ولا يفقد الشيء المصور بهذه الطريقة الوقتية صلابته فحسب ـ فهو لا يبقى ثابتا مدة كافية لأن يتخذ شكلا معينا أمام أعيننا ـ بل هو يميل أيضا الى أن يفقد قيمته العاطفية كذلك • فماالذى تمثله تماما صورة **جزيرة على نهر السين** من ناحية الاحساس ؟ هل الفنان سعيد أم تعس بالنسبة الى تجربته البصرية ، أم هل هى ـ كما قررنا فى البداية ـ ممارسة بصرية أساسا ؟ قد يعتبر البعض أن هذا هدف محدود ، ولكن كما سوف نرى ـ تاريخ الفن الحديث ابتداء من هذه النقطة الى مابعدها هو فى الغالب قصة تجارب جمالية متشابهة ، تهتم « بالكيف » فى التصوير أكثر مما تهتم بالمضمون أو الموضوع •

ويقوم طراز المناظر الخارجية التأثيرى أساسا على استعمال بقع نظيفة من الألوان غير الممتزجة ، بحيث تستخدم منفصلة فى علاقات معينة تقوى أو تزيد من بريق بعضها بعضا (أى يكمل بعضها بعضها الآخر) •وينتج عن هذه الطريقة قيام سلسلة من التأثيرات التى تتذبذب للعين ، والتى تعطى للصورة صفة التلألؤ لتساعد على ايجاد فكرة عدم بقاء الأشكال على حال واحدة ، التى يود الفنان أن ينقلها الينا ، ويزيد بريق لوحات المناظر الخارجية التأثيرية كذلك فى مظهرها ، عما كان عليه أى فن تقليدى • وحقيقى أن تقديم هذا الأسلوب الجديد من الألوان غير ممتزجة (كانت الألوان التقليدية تمتزج على لوحة الألوان قبل الاستعمال) جعلها احدى سمات التصوير الحديث الدائمة •

ويمكن مقارنة هذه اللوحة التى تعتبر نموذجا للمذهب التأثيرى والتى يرجع تاريخها الى عام ١٨٧٠ بصورة تنتمىالىمذهبمابعد التأثيرية (post-Imperssionism) ترجع الى عام ١٨٨٠ ، وهى لوحة فان جوخ **حقل ذرة وشجرة السرو** (شكل ٢٢٢) • وينقسم مذهب مابعد التأثيرية عادة الى مظهرين : المظهر العاطفى (ماقبيل التعبيرية) الذى يمثله فان جوخ وجوجان ، والمظهر البنائى الذى يمثله سورات وسيزان (شكلى ٢٢٣ ، ٢١٠ أ) • ويأتى من المظهر الأول معظم الاتجاهات العاطفية والرمزية التى جاءت من أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ويأتى من المظهر الثانى (خصوصا من أعمال سيزان) التطورات التى تبحث فى الشكل فى العصور الحديثة • وانتقلت مجموعة ألوان التأثيريين الزاهية أو أسلوبهم اللونى الى مابعد التأثيريين الا أن كلا منهم قد استخدمها بطريقة تختلف عن الآخر اختلافا ملحوظا •

وقد أدخل فان جوخ طابعا تعبيريا مثيرا جديدا ؛ اذ يوجد فى لوحته **حقل ذرة وشجرة السرو** لمسات طولية فى أشكال ملتوية بدلا من بقع الألوان المستديرة الصغيرة الموضوعة بطريقة تلقائية • وبينما يتولد عن لوحة مونيه تأثير متلألىء عندما تربط العين مابين النقط اللونية المتنوعة فى علاقات بينها ، فان لوحة فان جوخ تجعل العين تتحرك فى قفزات عبر السبل المتعرجة فى تكرار مستمر التى اتبعتها لمسة فرشاة الفنان العصبية ، وهكذا تثير شعورا بالقلق بدلا من المتعة البصرية البسيطة • ويعظم هذا الشعور المثير بالقلق بواسطة تكتلات اللون المتكررة التى يمكن وضعها على قماش



شكل (٢٢٢) فينسنت فان جوخ : **حقل ذرة وشجرة السرو**·متحف التيت بلندن·

التصوير بواسـطة « سـكين الألوان » وبظفر الابهام ، أو بطرف الفرشـاة الخشن ·
وفى النهاية يظهر توتر بين العلاقات اللونيـة ذاتها التى غالبـا ماتكون أقـل عذوبة
ولا تساعد على تكامل الألوان أحدها بالآخر بشكل أقل مما هو فى التكوينات اللونية
فى المذهب التأثيرى ، ويوجد هنا احساس بتعارض بين الألوان أكثر من تكاملها ، وهو
مايثير مرة أخرى الترديد العاطفى ·

وقد سبق أن أشرنا بوجود صفة عاطفية مميزة لهذه الأعمال التى جاءت قبل
التعبيرية · ومن الطبيعى أن يصبح هذا أكثر الخلافات وضوحا بين الأهداف الوصفية
والسطحية عند المذهب التأثيرى ، والأهداف العاطفية والداخلية فى المذهب التعبيرى ·
ويحاول الفنان من خلال المذهب الأخير أن يعبر عن شعور معين ، وعادة مايكون شعورا
غير سار · ومن المستحيل أن ننظر الى صور من هـذا النوع دون أن نحس بشىء من
النزاع الداخلى الذى قد أثار روح الفنان (انظر **مقهى ليلى** لفان جوخ شكل ٣٩) ·

وقد دفع فان جوخ طرازا من طرز التصوير الى الأمام . يذكرنا عامة بتحريف
الشكل واللون فى أعمال الجريكو (انظر شكل ١٥١ ب) · وقد شاء القدر أن يكون
لطراز فان جوخ وقع عظيم على الحركة التعبيرية الفعلية فى القرن العشرين ، وبخاصـة
على الحركة التى ظهرت فى ألمانيا والنمسا (انظر لوحة بكمان **الرحيل** شـكل ٤٠)
وكذلك لوحة كيرتشنر **قوارب شراعية** ولوحة رولف **رأسان** (شكلى ١١٥ ، ١١٠) ·

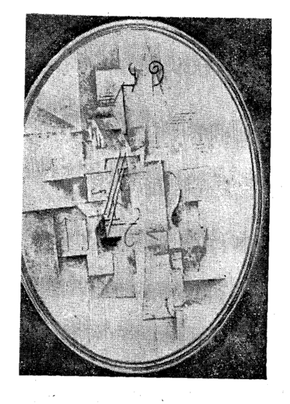


شكل (٢٢٣) بول سيزان : **سلة التفاح** • شيكاجو ، الينوى • (صورة مصرح بها من معهد الفن بشيكاجو) •

المذهب التكعيبي والمذهب الوحشى

ظهر كل من التكعيبية والوحشـــية فى العقد الأول من القرن العشرين كنتيجتين لاهتمام الفنان المتزايد بطرق التعبير بدلا من اهتمامه بالمضمون (متأثرين بسيزان تأثرا عظيما) وأيضا كجزء لحاجة فترة ماقبل الحرب العالميـــة الأولى الى التعبير عن المخاوف والتوترات اللاشعورية • والمذهب التكعيبى كما هو ممثل فى لوحة بيكاسو **كمان** (شكل ٢٢٤) هــو مذهب تجريبى متعمد أكثر مما كانت الأساليب السابقة ، وهـــو محــاولة للنظر الى الشيء من نقط متعددة فى وقت معا ، كل منها يتمثل فى « صـــندوق منظور » • وقد صمم التكوين كله لتحليل الشــكل الى أجزائه المركبة له وكذلك للوصول الى تأثير حركة ذات قوة كامنة • ويفكك الشكل ثم يجمع ثانية بطريقة جديدة أكثر اثارة معتمدة على البصر •

ولقد انبثق عن هذا الاهتمام بتحليل الشكل والحركة لذاتها عدد من الاتجاهات التجريبية الهامة التى جاءت بعد ذلك والتى أنكرت كذلك أهمية الموضوع التقليدية • فمذهب المستقبلية (Futurism) هـــو نوع من تحليل تكعيبى للشكل له قوة ذاتية أكبر ، ومذهب السنكروميزم هو صورة أخرى من التكعيبية أكثر ثراء من حيث اللون •



شكل (٢٢٤) بابلوبيكاســـو : **كمان**
متحف كلورال مولار باوتيرلو بهولنـــدا ٠
(صورة مصرح بها من متحف الفن الحديث) ٠

ويصل بنا المذهب الهولندى المسمى دى ستيل (de Stil) (انظر لوحة موندريان شكل ٣٣) والمذهب البنائى الروسى (Constructivism) ، وأنواع أخرى كثيرة من هذه الطريقة الى وقتنا الحاضر بما لها من تفسيرات أحدث للاتجاه الهندسى فى الفن ٠

والمذهب الوحشى ــ وهو معاصر للمذهب التكعيبى ــ هو نوع من البناء فى التكوين مهتم باللون اهتماما مباشرا ، تنبعث من خلاله الحركة فوق قماش التصوير بواسطة تباين وتنافر بين الألوان الزاهية التى تشير الى فان جوخ ، وبواسطة نماذج من الخطوط الخارجية المنحنية المتعرجة ، وبواسطة مساحة مسطحة (كما هو فى المذهب التكعيبى والتصوير الحديث عامة) يظل بها الفنان متحكما فى العالم الذى يعمل فيــه ٠ ويعطى هذا التسطيح فى المساحة توترا اضـــافيا فى الصورة كمـــا يرى فى لوحة ماتيس **البحار الشـاب** (شكل ٢٢٥) ، دافعا الشكل المرسوم ناحية المشاهد بدلا من دفعه بعيدا عنـــه كما هو فى الطريقة التقليدية لعصر النهضة وفترة مابعد عصر النهضة ٠ وبالرغم من أن التصوير الوحشى أقل نفوذا من الناحية التاريخية عن المذهب التكعيبى، فانه كان ذا أهمية بالنسبة الى التصميم التطبيقى ــ فى المسرح مثلا ، وفى الفن التجارى وفى الميادين المشابهة ٠

لقـــد وصلنا بقصتنا الآن الى أعتاب العصور الحديثة ، متتبعين باستمرار فكرة أشكال التعبير العالمية والأساليب القوميـــة ٠ ولقد رأينا ضمن كل نوع من أنواعها



شكل (٢٢٥) هنرى ماتيس : **البحار الشاب** • شيكاجو ، الينوى • من مجموعة مستر ومسز لاى بلوك • (صورة مصرح بها من متحف الفن الحديث) •

انهيارا أدى الى وجود وحدات أصغر من أشكال التعبير ، حيث كان علينا ـ مثلا ـ أن نفرق بين عصر النهضة فى ايطاليـــا وألمانيا وبين طراز الباروك الايطالى والفلمنكى • وتتضمن جميع أشكال الخلق هذه حشدا من وحدات أصغر ـ وهى أفراد الفنانين الذين يقيمون فيما بينهم الطرز التاريخية أو القومية المتنوعة فى مختلف العهود والأماكن •

١٧

مشكلات خاصة فى العصور الحديثة

عندما نتجه الى الفن الحديث ـ أو المعاصر ـ نقف مباشرة على الاختلافات الواضحة فى مظهر الأشياء الفنية اذا ماقورنت بالأمثلة التقليدية التى سبق أن شاهدناها • ولكى نعلل هذه الاختلافات ، وهذه التنوعات الظاهرة الغريبة ، وجب علينا أن نراعى عددا من الأفكار الجديدة والمشكلات التى تخص العالم المعاصر • وتتضمن الأخيرة مسألة فهم وتقبل الفن الحديث ، وطرق الأداء الجديدة ، ومشكلة الفن اللاموضوعى ، وتأثيرات الناحية الصناعية فى الفن الحديث ، والعلاقات الداخليـــة بين الفنون فى العصور الحديثة ، والوظائف السياسية والاجتماعية للفنان الحديث •

مشكلات فهم الفن وتقبله

طرق التعليم التى لا تتصف بالمرونة فى جهات مختلفة من العالم حتى فى يومنا هذا ، خصوصا فى مستويات التعليم الابتدائى والثانوى ، تجعل من المحتمل أن ينمو الأشخاص بدون صلة حقيقية أو واعية بالفن الحديث • ويتضح هذا بطريقة تدعو الى الأسى بواسطة السلوك الدرامى المشوش للجماهير الكبيرة التى تزور المعارض الحديثة فى الولايات المتحدة • ويصور هؤلاء الناس الذين تجتذبهم جدة ونضارة ماهو معروض (ولكنهم فى أحوال متعددة تدعو الى الدهشة ، لا يفهمون شيئا من معنى ماهو معروض)، الهوة التى لا تزال قائمة بين الفنان الحديث والجمهور • وبالرغم من أن تفهم الجمهور للفن الحديث ـ ولأنواع أخرى من الفن ـ قد تقدم تقدما كبيرا ، فان هذا الفهم مرتبط بأمة بعينها ، أو بحجم مدينة ما أو بعوامل أخرى • فبينما تكون الأحوال أفضل فى بعض الأماكن ، فان مناطق بأكملها من هذه القارة أو فى قارات أخرى لا تقبل الفن «الحديث» كلية • وأحيانا تكون الناحية القومية (كما هى فى المكسيك) هى السبب فى ذلك ، وأحيانا تكون الدوافع السياسية (كما هو فى الاتحاد السوفييتى) ، وأحيانا يكون السبب فى بساطة هو أن منطقة معينة لم تحس بعد بالحركة الحديثة (كما هـــو فى استراليا) •

ومهما يكن السبب فى هذه القضية ، فان من الواجب علينا أن ندرك أن عمر « الحركة الحديثة » الآن قد تجاوز النصف قرن • وماهو آكثر من ذلك ، وأن الكثير من آرائها الجمالية قد تشرب به نسيج حياتنا اليومية ، فى تصميمات الأثاث ذات الأشكال المنطلقة ، وفى فن الطباعة الحديثة وفى طرق التغليف • واننا مع ذلك مازلنا نظهر تبرما ملحوظا فى تقبل نفس هذه الآراء فى حدود اطار الصورة الدينية • وبسبب

تخلف التعليم الفنى كذلك ، فان الكثير من الناس مازال يفضل النوع الايضاحى أو الروائى فى التصوير أو فى النحت بدلا من نوع العمل الذى يمثل عناصر ذات تصميم قوى ، ولون زخرفى ، أو تحريف عاطفى للشكل واللون والمساحة أو الأشكال الجامدة الآلية رغم أنها ذات مغزى •

ومازال هـــؤلاء الناس يستمرون فى الزعم بانه كلما قرب عمل ما من الطبيعة الفوتوغرافية ، كان أفضل أو كان مرغوبا فيـــه • فاذا كانت وظيفة المصور اذن هى انه يروى قصة فحسب بطريقة ممتعة وعاطفية فلن يكون هناك حاجة لفنانين مثل الجريكو ، ولا الى فنانى الفراعنة ورمبرانت ، وتيتيان ، ومزخرفى الكنائس البيزنطية والكاتدرائيات الرومانيسك ، ومصورى الصين القديمة وكثير غيرهم •

وقد رأينا أن أهداف الفنان الحديث فى نطاق المساحة والنســبة والتكوين والشكل وتحريف اللون ليست متناقصة مع أهداف بعض فترات سابقة • اذن فلماذا لا يزال يوجد تنازع فى هذا التاريخ المتأخر ؟ دعنا نفحص بعض الدوافع التى تحول دون الاقتناع الكامل بالفن الحديث •

ان تعاليم التربية فى كل منطقة ، حتى فى البلاد الديمقراطية ، هى انعكاس لحالة الفن • فقد كان مبدأ المحافظة على القديم هـــو السائد فى معاهد الفن العليــا والأكاديميات والجمعيات الفخرية وما الى ذلك لفترة طويلة من الزمن • وبقى تصوير الأشياء كمثل أعلى غاية فى القوة ، منــذ تطور الديمقراطية الحديثة فى أواخر القرن الثامن عشر فى كنف الكلاسيكية الجديدة • وحاول الفنانون خلال القرن ونصف الماضى تطوير طرق وأساليب جديدة تلائم طابع الحياة الحديثة التى تتميز بقوة ذاتية أكبر • الا أن التجديدات بالنسبة لهؤلاء الذين بيدهم الأمر والذين يعهدون الى الفنانين باقامة المبــانى العـــامة وزخرفتها ، والذين يســمحون للفنانين بعرض أعمالهم فى مختلف الصالونات وفى أماكن العرض الأخرى ، لم تكن مقبولة الى الدرجــة التى تبعد فيها عما هو مألوف والى الحد الذى فيه ترفع الفرد فوق المجتمع بأكمله •

وقد استمر هذا الصراع (فى أشكال متنوعة) طوال مدة تطور الرومانتيكية والواقعيــة والتأثيرية ـ ومابعد التأثيرية والعديد من الحركات التى قامت فى القرن العشرين • وقد حرم الفنان فى كل من الطرز التى توالت من الفوائد المباشرة التى يمكن أن تمنحها الديمقراطية الحديثة فلجأ الى سلسلة من طرق الأداء التى كانت ناحيتها الجمالية فى ازدياد بدلا من طرق الأداء التى تصله بالمشاهد مباشرة ـ مادام المتبقى من جمهور الفن قليلا بالنسبة له • وبكونه هكذا مهتما بأساليب التصوير والنحت أكثر من اهتمامه بمضمونهما (كما كان على الفنان التقليدى أن يظل هكذا) ، انتقل الفنان الى التجريد فى الاتجاه الحديث • وبانفعال الفنان مع تجارب الحياة الحديثة القاسية وتعقيداتها المتضاعفة ، كان لزاما عليه أن ينتج فنا يعكس أوجه الارتباك والتوتر عند الانسان الحديث • ومن أجل هذا الغرض وجد الفنان نفسه مبتكرا للغة فنية جديدة •

ومن الجلى أن اختلافات الشكل التى تصدم الكثير من المشاهدين قائمة على أساس مضامين تبعد تماما عن تلك التى انتعش بها عصر النهضة أو الباروك أو عصور فنية

أخرى (انظر الباب ١٦) • ويجب أن نحتفظ بهذا فى ذاكرتنا ، لأنه يســاعد على اقامة الحقيقة التى تبين أن فنا مثل الفن التكعيبى هو مذهب هام قد اتبعه عدد كبير لا بأس به من الفنانين منذ أوائل القرن العشرين ، وليس فقط مجرد نزوة فرد أو أكثر. وقد تشكلت مثل هذه المذاهب فى تغييرات محسوسة توجد كبيانات وكتيبات للمعارض وكمقالات وحتى كتب عن الموضوع • وسواء أحببناه أم كرهناه ، فان لهذه الآراء رواجا بين قادة الفنانين ومحبى الفن ، ولقد بدأ هذا منذ بعض الوقت •

والفنانون الحديثون يعرفون معرفة ذاتية مايفعلون أكثر مما كان عليه فنانو عصر النهضة • الا أن هذا شىء طبيعى تماما بالنسبة للظروف • فمنذ بداية عام ١٨٠٠ ومابعده ، كان الفنانون يجلسون حول موائد المقاهى الصغيرة فى باريس (وجلسوا بعد ذلك فى أماكن أخرى) يناقشون الطرق الجديدة التى تتابعت فى التصوير وكيف يتمكنون من الاشتراك فى المعارض التى كانت ضرورية بالنســبة اليهم • وقد كانوا يعلمون أن عملهم غير مقبــول • ومع أوائل القرن العشرين أمســكت الفــكرة الحديثة بتلابيب عدد من متعهدى الأعمال الفنية ، وبعدد قليل من المتذوقين الذين كونوا منــذ ذلك الوقت جوهر حماية الحركة الحديثة • ولقد أنتج هؤلاء الأفراد أو أيدوا أو ساعدوا بطرق مختلفة فى انتاج مقالات كتب وبحوث وأعمال أخرى عن الفن الحديث • ومع أنهم مجموعة محدودة حتى يومنا هذا اذا ماقورنوا بما قد يوجد من متفرجين الا أنهم مازالوا هم الجمهور الكاتب لتعضيد الفنانين بالرغم من قصورهم المالى • ونتيجة لانتشار التعليم فقد تزايد عدد الفنانين كما تضاعف عدد الجمهور المتعلم • الا أن هــــذا الجمهور مازال قاصرا لما يحتاج اليه من الخبرة العلمية الممتازة ، وكذلك من المال اللازم لاقتناء الأعمال الفنية •

ولا ينبت هذا النقص فى الفهم من عدم كفاية التربية الفنية فى المدارس فقط ، ، لكنه ينبت كذلك من « التربية الاجبارية » الناشئة من مصادر تجارية • فلقد استفادت صناعة الاعلان على مستوى خاص استفادة واسعة من أشكال الفن المعاصر ، ولكنها استخدمت على مســتوى آخر وفى حــدود المسميات العادية للمادة الايضاحية لترويج منتجاتها ـ وتســتمر فى أن تلح بها على ذهن الجمهور • وتفعل الأفــلام الســينمائية والتليفزيون والمجلات واسعة الانتشار بالاضـــافة الى ذلك ، الكثير كى تجعلنا نعتاد الصورة الطبيعية • ولم تكن توجد فى العهود السابقة هذه الاعلانات أو وسائل النشر •

وحقيقى أن الفن كان بلا شك ايضاحيا (مثل أعمال ميكل انجلو) ، ولكنه كان يحتوى على قيمة رمزية وتكوينية كما كان يحقق احتياجات ذهنية • فكان الفنان ينقل أفكارا روحية وذهنية أو أفكارا أخرى ذات أهمية بدلا من أن ينقل دوافع تحث على الشراء •

طرق الأداء الجديدة

العمل الفنى الحديث هو اجمال لاحساس بشكل ما كان قد مر بتجربة الفنــان ثم حاول أن ينقله الى المشاهد عن طريق اهتمامه ببعض عناصر ذلك الشكل وألوانه •

فاذا أحس بالشكل انسان يفكر تفكيرا هندسيا ، مثل موندريان ، فان الشكل يصبح لوحته **تكوين** (شكل ٣٣) • وينبغى ملاحظة أن هذا الفنان لا يعتمد على الجمع بين الخطوط والظلال لذاتها ولكن ليعيد خلق شعور بالشكل من جديد — قد يتكون الشكل من انسان أو حيوان أو منظر طبيعى أو من أشياء أخرى سبقت له رؤيتها أو من موقف قد شاهده • وهدف الفنان فى نوع أكثر انطلاقا وانسيابا من التصوير اللاموضوعى مثل أعمال كاندنسكى أو ألفا (شكلى ١٢٥ ، ١٠٩) هـو أن ينقل الى المشاهد حالة وجود أو شعور بواسطة اقناعه بأن يتحرك مع المصور فى اتجاه ايقاعى نابض ، مقلق أحيانا ، غنائى أحيانا أخرى ، قد تتخذه الخطوط والألوان •

وكل من هذين النوعين من التفكير التصويرى امتداد لأنواع أخرى سابقة عليه بفترة قصيرة قد شاهدناها فعلا • اذ يذكرنا اختصار موندريان لشكل معين ، أو لأشكال متعددة ، بسلسلة من الوان أولية فى أوضاع أفقية ورأسية ببداية تقسيم أو تحليل الشكل الذى صادفناه فى الفترة التكعيبية عند بيكاسو • ويستعرض المذهب التعبيرى التجريدى عند كاندنسكى أو ألفا ناحية أكثر عاطفية شاعرية وتلقائية من تعبير فان جوخ ، أو رولف (شكل ١١٠) ، الا أن كلا منهما يرتكز على نفس طريقة الدخول الى الموضوع كى يمسك بجوهر معناه • ويصل الفنان الى ماهو أعمق من مظهر الشكل السطحى للموضوع ، بتحطيمه ، أو بالعمل على تحريفه بعيدا عن شكله الأصلى • وقد يقال عن هؤلاء التعبيريين (وهم فان جوخ ، رولف ، بكمان ، كاندنسكى) بأنهم يسعون الى « التعبير » عن المعنى الحقيقى لموضوع ما ، أو لموقف ما ، محاولين به تحقيق ذاتيتهم أو محاولين اغراق أنفسهم فيه بالمبالغة فى خواص الألوان واطالة الأشكال أو بعبارة أخرى تحريفها • ويمكن الجمع بين الاتجاهين كذلك ، فأحدهما يحلل الشكل والآخر يحطمه ، كما فى لوحة مثل **جيرنيكا** لبيكاسو (انظر شكل ٢٣٤) •

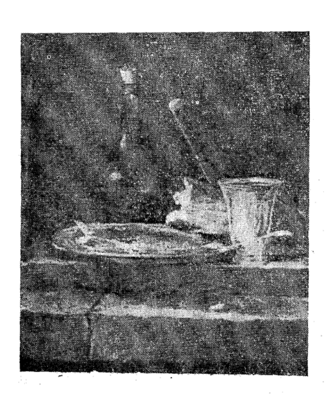
ونحن نعرف الآن أن هناك بعض طرق جديدة كلية فى الأداء يستخدمها المصور الحديث ، مثل التكعيبية (لبيكاسو) والتشكيلية الجديدة (التركيبية) (موندريان) أو التعبيرية والتجريدية (كاندنسكى وألفا) ، وطرق كثيرة أخرى مثل طرق الأداء الجديدة فى النحت والعمارة (انظر منزل سافوى الذى قام به لكربوزييه شكل ٣١) • ولكى نفهم هذه الأشياء فهما كاملا أو حتى فهما جزئيا ، علينا أن نقوم بجهد خاص حتى نرى أكثر ما يمكن رؤيته من هذه الأعمال ، وأن نقرأ عنها ، وفوق كل شيء ، أن نسلم بأن ماهو معروض ليس فى العادة هزلا ، أو محاولة لافساد المشاهد •

موضوعات فنيـة جديدة

للفن الحديث نصيبه من الموضوعات الجديدة مثلما له من طرق الأداء الجديدة • لقد كان الفن التقليدى فى أثناء عصر النهضة مقصورا فى معظم الأحيان على الموضوعات الدينية ، والموضوعات الحربية الشهيرة والصور الشخصية ولفترة عارضة مناظر الحياة اليومية والاهتمام بالمناظر الطبيعية ، مثل التى كانت فى العصور الهلينيسية

والرومانية والقرون الوسطى • وفى خلال فترة ما بعد عصر النهضة أصبحت المناظر الطبيعية بما فى ذلك مناظر البحر والمدن وما الى ذلك ، هامة لذاتها (مثل أعمال بوسان وكونستابل وغيرهما) • كذلك تزايدت أهمية تصوير الحياة اليومية (مثل أعمال شاردان) كما هو فى التصوير الذى يعكس السلوك والأخلاقيات (مثل أعمال هوجارت) ، وفى التصـوير أو فى النحت الهزلى السـياسى (مثل أعمال جرو) • ولقد اكتسبت هذه الأنواع من الموضوعات استجابة ، للاحتياجات الجديدة فى هـذه الفترة التى تقع بين القرن السابع عشر الى التاسع عشر والتى ترتبط ارتباطا واضحا بحياة العصر الذى وجدت فيه •

ومنذ فترة ما بعد التأثيرية ـ أى منذ عام ١٨٨٠ حتى اليوم ـ عندما وصلت عزلة الفنان عن كيان المجتمع الى درجة قاطعة ، مال فنه الى أن ينفصل عن المعنى الاجتماعى المباشر • وأصبحت فكرة « الفن للفن » حتى قبل هذا ، بارزة فى أدب القرن التاسع عشر المبكر • ومع منتصف ذلك القرن ، كان الفنانون ، والواقعيون منهم بنوع خاص ، يقولون بأنه مباح للفنان أن يصور الموضوع الذى يراه ، وكان من الواضح فى الربع الأخير من القرن أن ما كان يصوره الفنان هو أقل أهمية بكثير من كيفية تصويره • وعلى ذلك ، فان لوحة لطبيعة صـامتة يقـوم بها فنان حديث ـ مثل سيزان (شكل ٢٢٣) ـ هى عبارة عن جمع بين أشياء امتزجت بشكل فنى وبطريقة مؤثرة من أجل خواص الشكل واللون ـ أى انها امتزجت لذات الفن بدلا من امتزاجها لأسباب رمزية أو لتصوير الحياة اليومية أو لأسباب أخرى •



شـكل (٢٢٦) ج • ب • س •
شاردان : **مؤن للغذاء** • متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك •

ويمكن مقارنة مثل هذه الصور الحديثة بطبيعة صامتة هولندية أو فرنسية (شكل ٢٢٦) مثل التى رأى الفنان فيها موضوعا فى مطبخ ، أو فى مكان آخر ، ثم أعاد تنظيمها كى يعبر عن معنى يتصل بالبيت ، أو عن حزن ، أو فرح ، أو أى معنى آخر عاطفى • والمهم هو أن الطبيعة الصامتة الهولندية والفرنسية ترتبط بظرف حقيقى فى الحياة • فلوحة سيزان هى مجموعة قد كونت عن عمد ، جمع الفنان فيها بين تفاح وزجاجة نبيذ ومنشفة وبسكويت وأشياء أخرى ليس من الضرورى أن توجد معا فى علاقة عملية كالتى تزعمها سلفا صورة تقليدية لطبيعة صامتة •

ولقد وصف مصور حديث كيف أنه لاحظ بيكاسو مرة جالسا على مائدة بعد الغداء فى مطعم بباريس • وأن هذا الرجل العظيم قد وضع وهو شارد الفكر قطعة من الخبز ، مع عود من الثقاب وقطعة ورق من علبة لفائف وقطعة صغيرة من اللحم ، فنتج عن ذلك واحد من تكوينات بيكاسو •

وقد تقارن بنفس الطريقة بين لوحة سيزان **لاعبو الورق** (شكل ٢١٠ أ) بموضوع سابق عن لعب الورق مثل تلك الموضوعات التى عثر عليها فى القرن السابع عشر ، وهى فى هذه الحالة لوحة **لاعبو الورق** التى تتبع المدرسة الفرنسية المتأثرة بكارافاجيو (شكل ٢٢٦ أ) اذ ركز سيزان اهتمامه مرة أخرى على ضخامة الشكل ، وعلى التكوين ، وهما موضع الاهتمام الرئيسى للفنان الحديث • وبالعكس ، كان فعل اللعب نفسه والمعنى الرمزى للعب الورق هما الشىء المهم فى العمل السابق •

فالموضوع عند الفنان الحديث ـ مصورا كان أم مثالا ـ كان خاضعا لاعتبارات أدائية وجمالية • ولأن الفنان الحديث قد انعزل عن مطالب الجماعة ، فهو لم يعد ملزما بأن يذهب خارج مرسمه بحثا عن موضوعاته ، أو الى بيوت عملائه ، أو الى كنيسة أو قصر • ورغم أن كثيرا من الفنانين لا يزال يبين لنا الحياة فى الطرقات وفى ميادين الرياضة وما الى ذلك ، فان هناك عددا كبيرا من فنانى المراسم ليس عليهم مغادرة مراسمهم من أجل موضوعاتهم ؛ اذ يحضر النموذج البشرى (اذا ماحدث أن استخدم الفنان نموذجا بشريا) ، ثم يتخذ وضعا ما مع جيتار فى يوم ما ، ثم مع شىء آخر أو فى لباس مختلف فى يوم آخر • وبعبارة أخرى ، فى بعض أوضاع فنية من أشكال وخطوط وألوان يحاول الفنان أن يودع لوحته ماتحتويه من أحاسيس ممتزجة • واذا لم يكن هناك حاجة لنموذج بشرى ، فقد يجمع المصور أو المثال بين اناء ذى شكل مناسب مع تمثال نصفى ومع زجاجة وشىء آخر قد يكون موجودا حينئذ بالمرسم ، ويمكن استخدام ذلك بنفس الطريقة المشار اليها •

الفن اللاموضوعى

قد أنشأ الفن الحديث كذلك اتجاها غير موضوعى بالاضافة الى الموضوعات التى ترسم داخل المرسم (توجد القيثارة الشائعة الاستعمال فى مراسم كثيرة اذ هى مفضلة لدى المصورين التكعيبيين) • وبعبارة أخرى قد ظهر فن لا موضوع له • ويمكن



شكل (٢٢٦ أ) المدرسة الفرنسية ، القرن السابع عشر : **لاعبو الورق** • متحف فوج للفن ، بكيمبريدج ، ماساشوستس •

اتخـــاذ لوحة موندريان **تكوين** (شـــكل ٣٣) ، ولوحة كاندنسـكى **حركة حالمة** (شكل ١٠٩) أمثلة على هذه الأنواع التى ليس لها طابع معين ولكنها مع ذلك أنواع من البحث الشكلى فى البناء أو فى الاحساس • وكان هناك بدون شك فترات سابقة من تاريخ العالم كان الموضوع فيها قليل الأهمية ، مثل فن المغاربة فى اسبانيا • ولكن هدف الفنان فى ذلك النوع من التعبير كان زخرفيا محضا ، مثل أشغال « الارابيسك » التى فى قرطبة ، ومع ذلك فان نفس الشىء لا يمـــكن أن يقال عن أعمال موندريان وكاندنســـكى •

وما يبعث على الأهميـــة هو أن معظمنا مستعد تماما لأن يقبل عملا فنيا مثل سجادة أو آنية تزينها زخرفة محضة بدلا من أن تزين بزخرفة لها موضوع ، ولكننا قد لا نكون على استعداد لأن نقبل نفس النوع من المادة الفنية داخل اطار لصورة • وشىء ما فى الصورة ذات الاطار يمكنه أن يظهر أكثر الانفعالات التى تدل على التحفظ عند المشاهدين ، كما لو كان هناك صفة قدسية وتقليدية لاطارات الصـــور • ونادرا ماتحقق من أن للتصوير فى شكله الحالى عمرا لا يتجاوز بضع مئات من السنين ، وربما لا يحق له أن يكون له مثل هذا التبجيل الباطل • وعلى أى حال ، فان ميدانا كاملا من ميادين الفن اللاموضوعى — على الأقل فيما يختص بالتصوير والنحت — هـــو شىء جديد تماما وعليـــه أن يقلب تفكير من لهم عقول أكثر تمسكا بالعرف الفنى الذين يبحثون عن القصة أو الرمز •

ويتضمن الفن اللاموضوعى كذلك أنواعا أخرى بالاضافة الى النوع الهندسى (مثل أعمـــال موندريان) والتعبيرية التجريدية (مثـــل أعمـــال ألفاوكاندنســـكى)

ويوجد الفنان السيريالى التجريدى (مثل آرب ، شـــكل ٩١ ، وماسون وميرو وماتا وجوركى وكثيرين آخرين) وهدفه هو خلق الجو أو الاحساس لعالم من الأحلام ، ولكن بدون استخدام الأشكال الملموسة التى احتفظ بها سيرياليون مثل سلفادور دالى • فاختفى الموضــوع (أو مادة الموضوع) من معظم التصوير « المتقدم » الذى ينتمى الى العقدين اللذين يبدآن بعامى ١٩٤٠ و ١٩٥٠ ، وأزيل الموضوع كذلك من النحت وفنون الحفر ، مثل نحت دافيد سميث ، وابرام لاســـو ، وهربرت فيربر ، ونعوم جابو ، وأنطوان بيفزنر ، وفى أعمال حفر لفنانين مثل س•و• هايتر •

ومن المجازفة القصوى ، من ناحية أخرى ، أن نقول بأن الفن الحديث قد خص نفسه بالتكوينات اللاموضوعية فقط ؛ اذ يجب أن نفرق بين « الحديث » و « المعاصر » ؛ فالأول ينطبق على أنواع التجريد المختلفة ومذهب اللاتصويرية الذى انبثق عن فنانى مابعد التأثيرية.(سيزان وجوجان وفان جوخ وسورات) وعن فنانى جيل ماقبل الحرب العالميـــة الأولى (مثل التكعيبيين والوحشيين والتعبيريين والمستقبليين ومن اليهم) • وقد تنطبق كلمـة « معاصر » على أى شىء يبتكر اليـــوم ، بما فى ذلك « الحديث » الا أنه يتضمن كذلك الفن التصويرى والفن الأكثر موضوعية أو تجسيما ، والأشكال التى تتجه نحو الواقعية أو الطبيعية مثل الأعمال الكلاسيكية التى قام بها بيكاســو (انظر شكل ٢٣١) وأعمال المدرسة المكسيكية التى وجهت لخدمة المجتمع (مثل أعمال أوروزكو ، وسيكويروس ، شكلى ٢٠٧ ، ١٧٤) والأعمال الاقليمية للأمريكيين المعاصرين مثل أعمال جرانت وود وتوماس هارت بنتون • وتنتمى كل هذه المجموعات الثلاث القائمة على تصوير الأشخاص الى الفترة التى جاءت بعد عام ١٩٢٠ ، وهى مع ذلك بعيدة عن أن تكون فنا حديثا حسب مفهوم موندريان أوكاندنسكى •

وبين هاتين النهايتين يمكننا أن نجمع حشدا كبيرا من الأعمال التى تعتبر كذلك « حديثة » الا أنها أكثر تصويرا للأشخاص من نوع انتاج موندريان ــ كاندنسكى • وتحتوى هذه الأعمال ــ من بين الأعمال التى شاهدناها فعلا ــ على أعمال فان جوخ ، وماتيس ، وبكمان وآخرين كثيرين • وهى تختلف عن أســـلوب بنتون ــ وود لأنها محرفة جزئيا ، ومن الناحية التعبيرية لأسباب عاطفية ، ولأنها بشكل واضح جزء من تقليد يمتد من فترة مابعد التأثيرية حتى عصرنا الحاضر •

ومثلما لجأنا الى معانى التسامح عند تبصرنا للفن الطليعى • فيجب أن نطالب الآن بمبلغ معين من التقدير فيما يتعلق بالأشـــكال التمثيلية فى التصوير والنحت المعاصرين • وظهرت حديثا هذه الطرق الســـابقة والجديدة فى الأداء والتى كانت فى عام ١٩٥٠ على الأقل ، متخذة حذرها مما كان يسمى تعصـــبا لمن هم أكثر تقدما من الفنانين ــ أى الفنانين الذين يمارسون فنا لا تمثيليا • الا أنه لا توجد طريقة واحــدة تعبر عن روح فترة معينة ، خاصة فى فترة مثل التى نعيشها الآن اذ فيها تفضل الناحية الفردية فى الفن وفيها مثل هذه الطرق الكثيرة فى التعبير متاحة لأى فنان • وفى وقت يبعد بضع مئات من السنين تظهر روح عصر النهضة الذهبى كى تعبر عن نفسها كاملة وبعظمة فى نوع نموذجى مما قام به رفائيل وميـــكل انجلو ودل ســـارتو وليوناردو.

من عمل • الا أنه حتى فى ذلك العصر قد وجد من الفنانين مالا يمكن تصنيفهم بتلك السهولة •

وفوق كل شيء ، كان من السهل ، بل من الضرورى للفن عندئذ ، أن يرتبط ارتباطا مباشرا من بعيد أو قريب باحتياجات العصر • فنحن الآن فى وضع معكوس حيث يكاد يكون التجديد مطلوبا ، وحيث يكون الفنان أكثر عصامية من الفنان السابق الذى كان نتاج مرسم تقليدى ، وحيث يكون لديه كذلك ثروة العصور السابقة يغترف منها • فعلينا أن نبحث عن تعبيرات أكثر تنوعا • ويحتمل الظن كذلك بأننا نمر خلال فترة انتقال فى الفن كما نفعل فى أشياء كثيرة أخرى •

تأثيرات التكنولوجيا (الأصول الصناعية)

بينما يهتم الآن جزء معين من عالم الفن بالأفكار الأكثر جدة (كالمتاحف الحديثة الموجودة فى الولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا وايطاليا ودول أخرى) ، فهناك مناطق أخرى ــ كما سبق أن رأينا ــ لا تعرف نظريات الفن الحديثة أو لا ترحب بها • وتتشابه هذه الحالة مع الحالة القائمة فى مضمار التكنولوجيا ؛ اذ من الممكن لطائرة ركاب ذات أربعة محركات أن تهبط على بعد مرمى حجر من أكثر مواطن هنود أمريكا أو قراهم بدائية • وقد يتوقع المرء فى النهاية بأنه سوف ترتفع مختلف بقاع الأرض الى مستويات صناعية وفنية أعلى ، اذ من العسير بشكل متزايد أن تجد العزلة الفكرية مكانا فى عالم اليـــوم •

وقد كانت الناحيـــة التكنولوجية عاملا هاما فى نشر الفكر الفنى منذ اختراع الطباعة وانتشار الآراء الفنية من عصر النهضة الايطالى الى باقى البلاد الأوروبية بواسطة طرق الحفر الآلية على الفولاذ • وتمكن الفنان بعد ذلك بواسطة الحفر بالألوان المخففة وبماء النار والليتوجراف فى بلد ما من أن يقف على مايحدث فى الأماكن الأخرى • واليوم قد أصبح عدد أكبر من الناس على صلة بوجهات النظر الجديدة من خـــلال الجرائد والمجلات والكتب •

ولقـــد نوه ذات مرة فنان معروف من الجنـــوب الغربى للولايات المتحدة بأن فان جوخ كان أعظم من تأثر به فنه • وعندما سئل أين التقى بأمثلة من أعمال فان جوخ؛ كانت اجابته فى بساطة تامة : « فى احدى المجلات ! » ؛ اذ قد انتقلت كثير من الآراء الفنية بهذه الطريقة • فلقد ترجم الكتاب المشهور الذى ألفه كاندنسكى عام ١٩١٢ « الناحية الروحية فى الفن » الى لغات أوروبية متعددة والى اليابانية ، فنتج عن ذلك أن انتشرت محتوياته اللاموضوعية التقدمية للغاية ، فى أجزاء كثـــيرة من العالم • وكذلك تجعل السهولة المتزايدة فى المواصلات وفى السفر وفى أوجه الاتصال الأخرى من الممكن للأوربيين وسكان أمريكا الشـــمالية الاشتراك اشتراكا كاملا فى معارض البينالى الهامة بالبرازيل أو للطلبة فى استراليا وكندا أن يتعلموا عن المصور المكسيكى كيفيـــة استعمال المواد الكيمائية المختلفة مثل سيليكات الاثيل والفينيلات (vinylite) وخامات ألوان أخرى جديدة •

والتقدم فى الناحية التكنولوجية مسئول كذلك عن التحولات الخاصة للشكل والمضمون فى الفن الحديث • ولم تتغير فى التصوير عامة طرق الأداء بشكل كبير منذ عصر النهضة • باستثناء حركة التصوير الجدارى التى قامت فى المكسيك حيث انتشرت ألوان البلاستيك التى لا تتلف بتعرضها للمطر والشمس •

والناحيتان اللتان كانتا أكثر تأثرا بالتقدم التكنولوجى هما النحت والعمارة ؛ ففى الأول كان التطور الذى حدث فى خامات متنوعة جديدة ــ كالألومنيوم والفولاذ والحديد المطاوع وكمواد أخرى مثل البلاستيك ــ معناه ثورة فعالة فى امكانيات النحت• فالمضمون التقليدى المحدود نسبيا ، الذى يعتمد فى أدائه على منهاج الأخذ من المادة المنحوتة ، (كما هو فى النحت على الرخام) أو منهاج الاضافة (كما هو عند تشكيل الطين) ، قد أفسح الطريق لمفهوم تشكيلى جديد واضح • وقد كان هذا مستطاعا بترقيق الحديد المطاوع والخامات المتشابهة ، أو بالشفافية التى لم يسبق تصورها اطلاقا ولكنها الآن أصبحت حقيقة باستعمال مواد البلاستيك • وهذه الأشكال الجديدة صحيحة وقائمة مثل الأشكال الناتجة عن التصوير ، بالرغم من أن التغييرات الكبيرة التى حدثت فى التصوير تكاد تكون لا شأن لها بالخامة ؛ اذ ليست حتى الرسوم الجدارية المنفذة بألوان من سيليكات الهيدروكربون متطرفة فى الجدة من حيث الشكل الجمالى • ولقد قدم لنا التحول الى المواد الجديدة فى النحت على أى حال فنا غير موضوعى مثل فن كاندنسكى أو موندريان فى التصوير ، فنا يعتمد على الخيال أو على الهندسة حسبما تقتضيه الحال • الا أن المواد الجديدة لا تلزم الفنان بأن ينتج نحتا غير ذى موضوع ، فهو قد يستخدم الخامات لأغراض أكثر موضوعية وتصويرية ــ رغم أنه لم يفعل ذلك فى معظم الحالات بشكل يبعث على الأهمية •

وقد جعلت ــ كما رأينا ــ الخامات الجديدة والأساليب الصناعية الجديدة الطابع الحديث ممكنا فى العمارة • ومن الطبيعى أن تتأثر النواحى الجمالية فى هذه العمارة بالخامات ، لأن هذه الخامات تجعل من الممكن وجود أشكال معينة لا يمكن تنفيذها بغير ذلك ، مثل « الكابولى » المشاهد فى برج معمل شركة جونسون واكس ، الذى صممه فرانك لويدرايت (شكلى ٧٥ ، ٧٥ أ) وتوجد كذلك أشكال معينة شفافة ناتجة عن استعمال القوالب الزجاجية ، وأنابيب النيون وما الى ذلك ، كما فى مبنى شركة جونسون واكس ومركز البحوث (شكلى ٦١ ، ٦٦) ويرتبط بعض أشكال العمارة الحديثة من الناحية الجمالية بأشكال تصويرية معينة ، كما رأينا عند المقارنة بين لوحة موندريان **تكوين** وبين منزل لكربوزييه (شكلى ٣٣ ، ٣١) • ولا يكون هذا التشابه فى كثير من الأحوال نتيجة لاعتبارات وظيفية كما هو نتيجة وجود جو فنى شامل فى العشر السنوات التى بدأت عام ١٩٣٠ •

وقد تأثرت العمارة بانتشار المواد الجديدة خاصة فى استعمال أنواع معينة منها فى زخرفة الواجهات أو حتى المساحات الداخلية ، مثل الأنابيب التى استخدمها رايت فى مبنى ادارة شركة جونسون واكس ومركز البحوث ، والأعمدة المعدنية اللامعة التى استخدمها مييس فان ديرروه فى المساحة الداخلية لبيت توجندهات (شكل ٦٤) ، والأشكال اللونية الأخاذة التى نتجت عن مواد جديدة متنوعة استخدمها

المهندس الأخير على الشكل الخارجى لمبان حديثة ، خصوصا ما أقيم منها للصناعة • ومرة أخرى يمكننا أن نلاحظ هنا تقبل الجمهور عامة للطابع الوظيفى لكل هذه المبانى ، التى عندما تتحول الى نحت أو تصوير ــ أى الى نوع العمل الذى يتمثل فى انتـــاج أصحاب المذهب البنائى مثل جابو وبيفزنر ــ قد تســبب (وقد سببت فعلا) عــدم ارتياح كبير من جانب المشاهد العادى •

وليس من الضرورى أن تعود فوائد التقدم الصناعى كلها على الجانب الرابح • فكما أدت وسائل التقدم فى الانتــاج بالجملة بوجه عام الى وجــود تبسيطات معينة ، كذلك أدت الى وجود بعض أوجه الابتذال فى الحقل الصناعى ، فهى تؤثر ــ وقد أثرت فعلا ــ فى ميدان الفن تأثيرا مماثلا • وتوجد أكثر الحالات وضوحا فى النحت ، اذ أمكن لفترة معينة انتاج نسخ انتاجا آليا عن نماذج من الطين أو من المصيص كان قد قام بها أستاذ مثال •

وفى أعمال النحت الضـــخمة ــ مثل أعمال النحت البارز التى تزخرف المبانى العامة ــ نجد الأســـتاذ المثال وقد أعد مجموعة من النماذج الفعلية التى ينقل عنها مساعدوه النسب الى الحجر الذى تم اعداده بواسطة آلة مدببة ولتلك الطريقة نفس القيمة الفنية لاحدى لوحات الحفر باللون المخفف (mezzotint) مثل التى قام بها جون رفائيل سميث نقلا عن صورة شخصية زيتية لرينولدز • ولسوء الحظ ، انتشر استعمال الآلة المدببة انتشارا كبيرا الى حد أنها أصبحت ضارة • ولكن لا مفر من هذا تمشيا مع الزمن (أى مع الرغبة فى العمل السريع قليل الكلفة) •

وبنفس هذه الدلالة المميزة فان عدم الرغبة والعجز عند الشباب فى أن يخضعوا أنفسهم لتدريب طويل ، يعنى اختفاء تدريجيا لصبابى البرونز المهرة • وسواء أساعد على ذلك قلة المطلوب من أعمال البرونز أم كان العكس صحيحا ، فانه ليبدو أن صب البرونز فى أحجام كبيرة فى طريقه الى الزوال • وعلى العكس فانه من الممكن لكثير من الفنانين الذين لم يكن فى استطاعتهم اطلاقا أن ينفذوا أعمالهم بالبرونز أن يتجهوا الى الحديد المطاوع والى أنواع النحت الآخر حيث يستخدم الطرق واللحام ، ويمكن تدبيره بقليل من المال ــ وحيث يزيد من أهميته تفضيل المتذوق للشكل المطلق والعمل التلقائى •

العلاقات بين الفنون

لقد ضاعف اختراع المواد الجديدة وتطور الأساليب الجديدة من خطورة مشكلة حتمية عند الفنان الحديث : وهى كيف تقيم علاقة بين فن العمارة الأساسى وفنى النحت والتصوير ؛ اذ غالبا ماوجهت الأشكال الصارمة التى تطورت اليها العمارة مصمميها الى الاعتقاد بأن تجميلها بأعمال النحت والتصـــوير قد ينقص من قيمتها الوظيفية • ويعد هذا تحولا خطيرا عما كان مزاولا خلال القرن التاسع عشر ، عندما كان يضاف الى البناء عامة شىء زخرفى من النحت أو التصوير فى داخله وخارجه • وأصبح هــذا النوع من الزينة اليوم شيئا استثنائيا بدلا من أن يكون هو السائد ، ويبدو أنه لا مكان

للفنون الأخرى الا فى الأبنية التى يزيد ميل تصميمها الى الناحية التقليدية • الا أن المصور الحديث أو المثال بصفة خاصة لا يهتم بتزيين بناء شاهق محتفظ بالشكل القديم كما أنه لا يكلف فى العادة بمثل هذا العمل • وكان من اللازم فى النوع الأحدث من التصميم المعمارى أن تثبت الدعوة بين المصممين لاستخدام قدر قليل من الفنون الأخرى •

ودور الفنون الصناعية والتطبيقية فى عصرنا يعكس ـ مثلما يفعل الدور الذى تلعبه العمارة ـ الطابع الحالى للفنون الجميلة بوجه عام • وليس هذا غير مألوف ؛ اذ يبين التاريخ أن هـذا كان واقعا كذلك فى عهد اليونانيين القدماء أو فى عصر النهضـة ؛ اذ يفسر كل من فن الآنيـة اليونانى وفن الأثاث الايطالى العصر الذى انبثق فيـه كل منهما •

ولا يكمن الاختـلاف الخطير بين هـذين العهدين وعهدنا الحاضر فى العلاقة بين الفنون التطبيقية والفنون الجميلة ولكنه يقع بالأحرى فى ادخال طرق الانتاج بالجملة ، التى بالضرورة قد غيرت الى حد ما نوع التصميم الأصلى • ويحدث هذا بشكل جزئى لأن الانتاج آلى وليس يدويا ، ولأن صاحب المصنع قد يكون غير مستعد أو غير قادر على استخدام الموهبة التصميمية ذات السعر المرتفع •

ويمكن للفن الصناعى أن يستخدم ـ وقد استخدم فعلا ـ مصممين لهم قدرات عظيمة فى ميادين متنوعة ، وللشركات الضخمة مركز مالى يسمح لها بذلك • ولـكن الحاجة الى سـيارة ذات تصميم شعبى قد تروق الكثـير من الناس أذواقهم محدودة ، ليست هى نفس الحاجـة التى يتطلبها فرع التخصص ، مثل أعمـال النسيج الدقيق والأثاث أو الخزف • وبطبيعتها الخاصة لا توجه الأنواع الأخيرة عادة الى العدد الأكبر من الناس ، وبذلك يمكنها أن تتوقع عند مشتريها ذوقا أفضل • ونعجب باستمرار (وليس دائما عن رضى) لما تنتجه ديترويت فى ناحية تصميم السيارات ، وبالعكس ، يمكننا أن ننظر فى استمتاع فنى كبـير الى قطعة من الزجاج أو النسيج قد أحسن تصميمها • والمعارض المنتظمة للأشياء النافعة التى تعدها جهات مثل متحف الفن الحديث فى نيويورك تعطينا فكرة ما عما يمكن اتباعه فى هذا النطاق الشامل • وبالرغم من أننا نستعمل كلمة « مصمم » عندما نشير الى من يصمم مثل هذه الأشكال ، فهى فنون حرفية (أو على الأقل يمكن أن تكون حرفية) فى مستوى أشغال الحديد والآنية الزخرفية المزججة (majolica) أو تأثيث البيت أو الأثاث الايطالى الذى ينتمى لعصر النهضـة •

وما نشاهده دائما من سيارات متشابهة تماما ، ومن مفروشات المنازل ونماذج الأثاث وطرز الملابس التى تخص الرجال والسيدات ، وفئات أخرى كثيرة ، هى نتيجة انتاج بالجملة وتسويقها عن طريق الاعلانات المطبوعة بالجملة والتى تنتشر بين الملايين • وماهو عكس هذا هو الذوق العادى السائد المتشابه (والذى يمتد الى ميادين الترويح والى ميادين كثيرة أخرى ثقافية) ، لأنه غالبا مايكون للبيت الذى قد أنتج بشكل فردى قيمة فنية رفيعة تماما • وقد يختلف التصميم المستقل ، فوق ذلك ، اختلافا ملحوظا فى مكان عنه فى مكان آخر •

وقد يكون من الأفضل أو من الأسوأ ، فان اتجاه عدد كبير متزايد ممن يسمون « مزاولو الفن الجميل » الى الفن الصناعى والتطبيقى كنتيجة للصعوبات التى يواجهها سوق مزاولى الفنون الجميلة اليوم • فان هذا مربح بالنسبة الى كل من الفنان والعميل كلما سنحت لهما الفرصة : فهو يربط الفنان بحاجة اجتماعية ملموسة ، وهو قد يعمل على تقدم نوع الانتاج الموجه الى العميل •

مشاكل سياسية واجتماعية

كان دور الفنان الاجتماعى الصريح فى العصور الماضية حتى القرن التاسع عشر محددا نسبيا ، كما نستنتج من مشاهداتنا السابقة (انظر الباب ١١) ، فبالرغم من أن الفنان غالبا ما كان يعكس بشكل مباشر العصر الذى يعيش فيه ، فان مساهمته الخاصـــة فى أحداث عصره ضيقة الحــدود بشـــكل حتمى • فلقــد عمل فنانون مثل جان فان أيك وبيتر بول روبنز سفراء لملوكهم ، وكان ميكل انجلو مهندسا عسكريا لمدينة فلورنسا فى أثناء حصار الجمهورية لها ، ولكن كان هذا هو أقرب ما وصل اليه الفنانون فى الماضى من ممارسة لأية سلطة مباشرة فى أحداث عصرهم •

وعلى أى حال ، قد ظهر فعلا ، فى العصور الحديثة ــ على الأقل منـــذ الثـــورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ــ عدد متزايد من الفنانين لهم علاقة مباشرة بأحداث عصرهم ؛ فقد كان جاك لويس دافيد (١٧٤٨ ــ ١٨٢٥) عضوا فى المجلس الثورى الفرنسى كما كان الفنان الرسمى للثورة كذلك ، وقد قاد جوستاف كوربيه (١٨١٩ ــ ١٨٧٧) جماعة من الباريسيين خلال حكم الارهاب وقد اقتلعت فى عام ١٨٧١ رمز طغيان نابليون وهو « عمود الفندوم » (Vendome) • ولأول مرة أصبح من الجديد أن يتهم الفنانون بأنهم مخربون ، خصوصا التأثيريين الذين كانوا متقدمين فنيا وقتئذ • ومن بين هؤلاء ، ديجا الذى كان فعلا من الملكيين الثابتين ، وكان سيزان ممن مارسوا العقيدة الرومانية الكاثوليك ، ولم يهتم الآخرون على درجات مختلفة بغير التصوير وبغير الاشـــتراك بأعمالهم فى المعارض • ومن بين المجموعة كلها ، كان بيسارو وحده ذا ميل سياسى بشكل ما • وهى نسبة معتدلة مألوفة فى أية مجموعة من أى حقل • وفى أثناء العقد أو العقدين التاليين ، اتخذ هـــؤلاء المعترضون على الفن التقدمى اسم « الفوضويون » والذى أصبح بعد ذلك « مابعد التأثيرية » •

وفى نهاية الحرب العالمية الأولى ، ظهر الفنان لأول مرة كعامل اجتماعى فعلى فى ألمانيا والمكسيك وروسيا السوفييتية الجديدة • ففى ألمانيا ، قام « المجلس الاستشارى العمالى للفن » بدور لمدة قصيرة من الزمان ، وهو نتيجة للثورة الألمانية التى قامت عام ١٩١٨ ، وكذلك فعل الفنانون الحديثون العاملون فى روسيا الذين أعلنوا بلهجات صريحة واضحة أن « العالم الجديد » قد وصل •

أنتجت المكسيك ، التى استمرت ثورتها ضـــد الاضطهاد من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٢٠ ، مجموعة من الفنانين الذين لعبوا دورا مباشرا ليس فقط فى الجانب الذهنى

لتلك النهضة ولكن فى الأحداث العسكرية نفسها كذلك • فكان أوروزكو فنانا عسكريا لكتيبة من الكارانزا (Carranza) وكان سيكويروس فى سن الخامسة عشرة عضوا فيما كان يسمى كتيبة ماما (Batallon Mama) • وكانت ثورة الطلبة المكسيكيين فى أكاديمية سان كارلوس ضد التعليم الأوروبى العتيق فى ذلك الوقت بين الشرارات التى أشعلت الثورة • وعندما انتهى الجهاد فى عام ١٩٢٠ ، استخدمت الحكومة كثيرا من الفنانين ليقوموا بصور جدارية على حوائط الأبنية العامة احتفالا بكل ماأنجزته الثورة وبمثالياتها

وبالرغم من أن نقابات الفنانين الأوروبيين التقليديين كانت قد بدأت فى الزوال مع القرن السادس عشر ، لتأخذ مكانها تدريجيا أكاديميات القرنين السابع عشر والثامن عشر (التى وضعت المقاييس الفنية الجديدة) ، فان القرن التاسع عشر قد شهد تكوين جماعات من الفنانين أو جمعيات بعضها كان فنيا خالصا ، مثل التأثيريين ، والأعضاء الذين عرضوا أعمالهم فيما بعد : وهم القسم الذهبى (Section d'Or) (التكعيبيون) ، والوحشيون ، وجماعة البروك (Brucke) وجماعة الراكب الأزرق (Blue Rider) • وكانت هناك جماعات أخرى أكثر اهتماما بالناحية الاجتماعية بنوع خاص ، مثل المجلس العمالى الألمانى للفنون الذى أشرنا اليه قبل ذلك (وهو مجموعة تمزج بين الفن والمجتمع) أو الاتحاد المكسيكى للعمال الحرفيين والمصورين والمثالين • وكانت الجماعة الأخيرة نوعا من الاتحاد التجارى الذى يتعامل مع الحكومة والذى يحمى أرباح الفنانين •

والدرجة التى وصل اليها انفصال الفنان الحديث من المجتمع وجعلته الى حد ما تحت رحمة التجارة ، لم ترغمه فقط على العزلة بانتهاجه أساليب تجريدية مختلفة ، بل دفعته أيضا فى بعض الحالات الى أن ينتظم فى مجموعات تحمى وتساعد نفسها • وبالرغم من قلة مايسمعه الجمهور العام عن بعض هذه التنظيمات ، فانها ذات أهمية كبرى لما تقوم به من توحيد صفوف أعضائها لأهداف اجتماعية وللمعارض ولأغراض أخرى • ولقد قام بعضها بدور كجزء من الحالة السياسية القائمة فى وقتنا الحاضر ، ولكن سواء كانت موجهة توجيها اجتماعيا أو كان هدفها جماليا بحتا ، فان العدد المتزايد لمثل هذه التنظيمات يؤكد المازق الذى وصل اليه الفنان الحديث من الناحيتين الاقتصادية والجمالية ، ويؤكد عزلته الغريبة التى أحيانا ماتزداد ، وأحيانا ماتقل ، فى القرن ونصف القرن الأخيرين •

١٨
تطور فنان حديث مرموق

لقد استطعنا عند بحث تطور ميكل انجلو كفنان تقليدى أن نرى علاقة وثيقة نسبيا بين الفنان وعصره ، فقد لاحظنا مثلا ، كيف كانت قبور المديتشى استجابة جزئية من المثال للحالة السياسية غير المستقرة وقتئذ ويأسه حيالها • ونلاحظ كيف صورت بعد ذلك الصورة الجدارية **الحكم الأخير** التى على الحائط البعيد لكنيسة السيستين رد فعل ميكل أنجلو الناتج عن التوجيـــه الخاطىء الذى كان فى فترة التنظيم الدينى المضاد (Counter Reformation) فى ايطاليا • ومن الممكن اذن القول بأن مثل هذا التطور الفنى هو جزء لا يتجزأ من القرن السادس عشر ، لأن الفنان كان يعمل وقتئذ من أجل منظمة دينية رئيسية مباشرة ، ومن أجل أمراء تجار لهم أهميتهم ، ومن أجل شخصيات سياسية •

ويمكننا أن نرى كذلك فى تطور فنان نموذجى حديث مثل بيكاسو ، انعكاسات معينة لعصره ، وعلى أى حال ، يرتكز عمله على زمننا الحاضر بشكل مباشر ، ولـكن الى الحد القليل الذى لا يعمل فيه من أجل الحكومات والمؤسسات ، ولكن من أجل معارض تقام فى المتاحف وصالات العرض ولأجل الخاصة جدا من محبى الفن من الطبقة المتوسطة الراقية ، الذين يستخدمون العمل الفنى كشكل رفيع من أشكال التسلية ، أو للجاه الاجتماعى • وهكذا يتطور أسلوب الفنان الحديث عامة بطريقة منطقية وأساسية أقل من أسلوب الفنان التقليدى مثل ميكل انجلو وروبنز وجيوتو ورمبرانت ومثل هــؤلاء الذين كان على عملهم أن يكون استجابة مبـاشرة لمطالب الجمهــور ، ولمقاييس العصر وللظروف المشابهة • فبينما كان الفنان التقليدى مواطنا مسئولا يخلق فنا غالبـــا مايعرض أمام العالم ، كان الفنان الحديث غريبا عنه • وما يخلقه هـــو اما أن يكون لنفسه ، واما لعالم الفن المحدود الخاص •

الفن التقليدى كمضاد للتطور الفنى الحديث

نستطيع فى أكثر الأحيان أن نكتشف فى تطور فنان تقليدى التغير من طريقة تجريبية مبكرة ــ كان فى أثنائها من يزاول المهنة صغيرا يتشرب تأثيرات بيئته المباشرة ــ الى مستوى أصيل أكثر تأكيدا حيث يعطى معظم ما يقدمه من عمل طابعا مميزا • وقد يستمر فى عمله عند المستوى الثانى ، أو قد يلجأ الى ابداء معان فلسفية أو قائمة على التأمل أو التصوف أو معان أخرى فى سنوات متأخرة تتسم بنضج أعظم من البلوغ الذهنى • فهو منالناحية الاجتماعية ، قد ظهر من تحت سقف مرسم أستاذه الذى دربه

وسط سيل من المنافسه بين المراسم والأساتذة الذين أصبح هو الآن فى مستواهم • فوجود نقابة من الفنانين قد حد من عدد من يمكن أن يصبح أستاذا ، وكانت النقابة فى نفس الوقت قد وضعت مستويات معينة تلزم الفنان بأن يعمل بموجبها — حسب العرف المتفق عليه ، أو حسبما يكلف به فعلا من أعمال • وأبعد من ذلك ، كانت العلاقة بالعميل علاقة مباشرة (على الأقل حتى نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر) ، وبدون الحاجة الى جهود وساطة متعهدى الفنون •

وكانت العلاقة فى النهاية بين الفنان وعالم الأثاث والأوانى والمجوهرات والأشياء الأخرى الكثيرة « النافعة » فى الحياة اليومية علاقة حقيقية ، مادام كل شيء يحتاج اليه المنزل المترف يصممه أحد هؤلاء الأساتذة الحرفيين ، ومادام مصنوعا صناعة يدوية • وللتشابه الكبير بين الفنون التطبيقية وما تسمى « بالفنون الجميلة » ، كان من الممكن للفنان أن يفكر دون تردد فى أن يصمم شيئا نفعيا مما يحتاج اليه حفل زواج ، أو احتفال ما ، أو هدية عيد ميلاد أو « صندوق الأمل » وما الى ذلك ، لأن مثل هذه الأشياء كانت دائما جزءا من عمل الحرفى • ومن أجل هذه الأسباب الكثيرة المتنوعة كان الفنان التقليدى جزءا من عصره بشكل يصعب علينا تفهمه اليوم •

وليس تطور أستاذ معاصر من أساتذة الفن — كما لاحظنا — جزءا مكملا فى بناء المجتمع الحديث • بل سوف يكون من العسير علينا أن نشير الى مراحل فنية متنوعة على أنها جزء من شكل منطقى للتطور ، الا اذا كنا نألف التواءات واتجاهات أسلوب الفنان الحديث • ويصعب تتبع تطور بيكاسو المعقد (اذا ما اخترناه أفضل أستاذ حديث معروف) بمقارنته بتحولات ميكل انجلو (انظر الباب ١٥) ، تتسع أهمية هذه الحقيقة كدلالة على أن الفنان لا يعمل من أجل المجتمع بوجه عام ، ولكن من أجل جزء ضئيل منه • وبالرغم من أنه حقيقى أن الفنان التقليدى قد عمل كذلك من أجل الطبقات المتعلمة ، فان الكثير من أعماله قد عرض للجمهور العام لسبب ما أكثر مما هو الشأن فى وقتنا الحاضر • وكان من عمل الفنانين الحديثين فى معظم الأحيان منذ الجزء الأخير للقرن التاسع عشر أن ينتجوا من أجل جمهور صغير جدا يطلع على المجلات الفنية ويرتاد صالات العرض • وبدلا من أن يضطر الفنان الحديث الى أن يتكلم بلغة شعبية الى حد ما فهو يتكلم بلغة مبهمة بشكل متزايد ليست من أجل الرجل العادى أو موجهة اليه •

ويبين ، حتى تطور أستاذ بارز مثل كوكو شكا ، اهمية الدعاية ، وأهمية الوسطاء الذين يبيع لهم أعماله ، وأهمية تغير ما هو مألوف شائع وعوامل أخرى مماثلة ليست لها علاقة ما أو أدنى علاقة بالفن • ومن الضرورى أن يبدأ الفنان الحديث بأسلوب معين يتخذه عن أستاذه أو عن طراز آثار اهتمامه (هو) فى متحف ما ، أو عن اتجاه موجود يراه جذابا • وقد يغير اتجاهه هو نفسه بعد فترة ليبدأ فى طريقة جديدة ، نتيجة لسأمه مما يقوم به • أو لقوة نماء طراز جديد ما ، أو لتأثير شخصية فنية فذة (مثل سيزان أو كاندنسكى) أو لأن الأحوال التى ارتقت بوسائل الاتصال قد جعلت الكثير من الأساليب متاحة له • وقد يكون اختيار الأسلوب مشكلة حقيقية بالنسبة لطالب الفن العادى ، وغالبا ما تكون محيرة باعثة على اليأس ، فأستاذ الفن الحكيم هو وحده الذى يستطيع أن يرشده فى هذا الشأن •

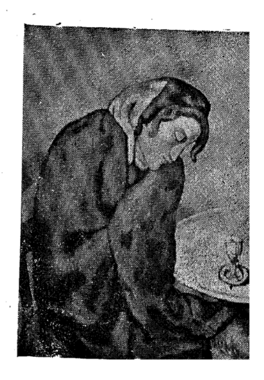
واذ ما دققنا النظر في عصر كعصرنا ، نجد أن ما فيه من أساليب فنية يتضاعف عددها وتتشعب ، باعثا على الحيرة عند الغريب عنها ـ أى عند الجمهور غير المحب للفن • وكانت هذه الحيرة الى حد ما حقيقة واقعة فى الماضى كذلك . بالرغم من أنه يبدو من هذا البعد الزمنى أن عددا من هذه الاتجاهات الرئيسية قد تبلور فى كل عصر تبلورا محكما • ولدينا اليوم ما يبدو تنوعا أكثر غنى من الاتجاهات فى الأسلوب ، ليس فقط بين فنان وآخر ، بل أيضا بين العمل المبكر لفنان وبين اتجاهاته التالية وحركاته الفنية مدا وجذرا •

وتتميز حالة كاندنسكى بانعدام علاقته المباشرة بالعالم أجمع ، واستعاضته عن هذا بولائه لعالم الفن ، وهو عالم قائم بذاته حيث يقيم النقاد مايوجد من مقاييس وحيث تلعب التقاليد دورا ضئيلا • ويجب هنا أن نفرق بين الدور المنعزل الذى يلعبه الفنان فى يأس عند منتصف وأواخر القرن التاسع عشر ، مواجها النقاد المتنازعين والجمهور ، وبين وضع الفنان فى وقتنا الحاضر • ولا يزال فنان حديث معاصر من القرن العشرين مثل بكمان بدون جمهور عام بمعنى ما كان لجيوتو وميكل انجلو من جمهور ؛ اذ أن كثيرا من نواحى عمله غير معروف للجمهور العـــام • الا أن لديه بالفعل فى صفه قلة تتصف بالفطنة ، وهى مجموعة لديها الذوق والمال ، وينجذب اليه هؤلاء الناس بواسطة جهود سماسرة الفن الذين لهم نفس القدر من الذكاء ، فبالدور الذى يلعبونه كوسطاء ، يعرفون الناس بموهبة جديدة • وحتى هؤلاء الذين لا يستطيعون الشراء ويقدرون على القراءة عن هذه الموهبة ، يذهبون لمشاهدة عمله ، ويشترون نسخا منه مطبوعة ملونة ، أو يسهمون بغير ذلك ، كل حسب مستواه الاقتصادى والذهنى •

ويصبح التصوير أو النحت شـــكلا من أشكال السلعة الفنية تخدم أغراض المتعة والجاه ، وهى بذلك تعطى شكلا جديدا لدور فردى للفنان الحديث • وقد ينتظر منه الآن أن ينتج عملا كأعمال هنرى مور أو ديران أو روو حتى يستفيد العمل بما يوازى مايدفعه • ولكن لأن الفنان هو الذى يقرر بدلا من المجتمع مايحدث فى الفن ، فهو يستطيع أن يبتكر ـ وغالبا مايفعل ـ طرازا أو أسلوبا جديدا يجرى وراءه كل من الفنانين الآخرين وجمهور الفن كالقطيع •

بابلو بيكاســـو

يجب عند تأملنا الى تنوع تغيرات أسلوب بيكاسو وتشعبها ، أن نضع نصب أعيننا حقيقة تدل على أنه لا يوجد سواه فى العصور الحديثة قد مر بمراحل انتقال كثيرة ، وكان له مثل هذا النجاح ؛ الا أن حالته سوف تجعل من الأساس الذى نسير عليه شيئا دراميا • بابلو بيكاسو (١٨٨١ ـ) هو ابن مدرس رسم اسبانى • اهتم بالفن وهـــو طفل فى العاشرة وأقام أول معرض له فى برشـلونة وهـــو فى السادسة عشرة • وقام فى عام ١٩٠٠ بأول زيارة له لباريس ولكنه عاد سريعا بعد ذلك الى وطنه • وكان أسلوب بيكاسو فى هـــذه المرحـــلة ينتمى الى واقعية القرن التاسع عشر ، مثل شتينلن (Steinlen) • ثم زار باريس مرة أخرى فى العالم التالى



شكل (٢٢٧) بابلو بيكاسو : **شخص يشرب الابسنت** • من مجموعة جيرشوين سابقا ، بنيويورك •

حيث أصبح مهتما بالحركة الحديثة ، أولا عن طريق التأثيريين ، وبعد ذلك عن طريق أعمـــال جوجان وفان جوخ وتولوز لوتريك وفيلارد (Vuillard) ودنيس (Denis) ومن اليهم • وقد امتزجت المجموعة الأخيرة بعملها الجانب العاطفى الخاص بحركة مابعد التأثيرية والتواء الرمزية الخاصة بالقرن التاسع عشر الأخير والقرن العشرين المبكر •

ومر بيكاسو من عام ١٩٠١ الى عام ١٩٠٤ بما يسمى بمرحلته الزرقاء • وفى هذه الأعمال تلعب كآبة المصورين الرمزيين (تولوز لوتريك بنوع خاص) واستطالة أشخاص الجريكو الغامضة ، دورا هاما (انظر **شخص يشرب الأبسنت** شكل ٢٢٧) ، وحيث استعمل تولوز لوتريك الأخضر العنيف ليدل على بعض حزنه ، اتخذ بيكاسو نوعا من الأخضر مائلا للزرقة له طابع حزين يتفق مع طبيعة موضوعاته.وهى موضوعات العاهرات والسكارى والأمهات الفقيرات والشحاذين المكفوفين وماشابه ذلك • وفى خلال هذه الفترة المبكرة من حياته فى باريس كان بيكاسو فقيرا فقرا يدفع الى اليأس • وهناك تعرف بكتاب مثل ماكس جاكوب الذى كان يقاسمه حجرته ، فكان ينام جاكوب ليلا حين كان بيكاسو يصور ، وفى النهار كان المصور ينام بدوره •

وكانت صور السيرك التى رسمها بعد ذلك امتزاجا مماثلا بين استطالات محورة للأشكال وغموض ولكنها كانت مخضبة باللون الوردى ــ وهى المرحلة الوردية • وفى خلال العامين التاليين أو نحو ذلك ، اتجه بيكاسو الى أسلوب أكثر رزانة وأقل امتاعا ،

تمتزج فيه رحابة التعبير الموجود فى كلاسـيكية القرن التاسع عشر (مثل أعمـال بوفيس دى شافان) بالظواهر الأكثر شاعرية من فن بول جوجان • وأحيانا مايكون تأثره بالكلاسيكية قويا للغاية (عام ١٩٠٦) ، تكاد تكون ذات طابع يونانى • وكانت الحياة فى هذا الوقت مازالت صعبة جدا ، فبالرغم من انه قد باع مصـــادفة صورة للمتعهد فولار (Vollard) ،فان أحواله لم تكن ميسرة على الاطلاق مهما يكن الوسط البوهيمى الباريسى مشوقا ومثيرا بالنسبة له •

وعلى حد قول بيكاسو ، كان تغيره الى شكل أكثر ميلا الى النحت متأثرا بالنحت الايبيرى القديم (وأيبيريا شبه جزيرة اسبانية قبل العصر الرومانى) ، وكانت نتيجة ذلك ظهور أعمال لها الطابع الأثرى ، مثل الصورة الشخصية المشهورة جرترود شتاين التى نفذت عـام ١٩٠٦ • وقد صور عـددا من اللوحات فى خلال ذلك العام مؤكدا هذا التأثير الايبيرى بما له من طابع ثقيل جامد • ولقد أثار فى نفس الوقت المعرض الذى أقامه الوحشيون عام ١٩٠٥ ضجة كبيرة بوجهـة انكارهم للطبيعة واهتمامهم بالثقافات البدائية والأجنبية • وبعد ذلك اتجه هو (وكثيرون غيره) نحو النحت الافريقى ، وكان قد اشـــترك فيـــه ماتيس وفلاميك وديران وفريز (Friesz)



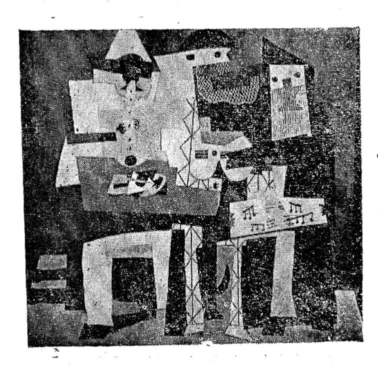
شكل (٢٢٨) بابلوبيكاسو : **الراقصة العظيمة** • من مجموعة والتر ب • كريزلر ، الابن ، بنيويورك •

وغيرهم ، وكان هناك بالاضافة الى ذلك ، فى « الصـــالون » حيث أثار الوحشيون ضجتهم ، مكان مخصص لعشر لوحات لسيزان . وفى العام التالى لهذا الحديث ، عرضت عشر لوحات أخرى لسيزان ، وعرضت فى عام ١٩٠٧ ـ وهو العام الذى جاء بعد موت الفنان العظيم ـ ست وخمسون من صوره فى عرض تذكارى ضخم .

وتشير لوحة **الراقصة العظيمـة** عام ١٩٠٧ (شكل ٢٢٨) الى اهتمام بيكاسو المتزايد بالمشكلات الفنية فى حد ذاتها بدلا من اهتمامه بالتعبير عن الانفعال العاطفى الأدبى أو الـروائى مثلمـا هـو فى اللوحـة الســـابقة **شـخص يشرب الابسنث** (شكل ٢٢٧) ، وحيث يؤكد بيكاسو فى صوره التى سبقت هذا العمل مباشرة من ثقل أشخاصه القصيرة الغليظة وكأنهم يجلسون القرفصاء ، فهو قد اتجه الآن الى نوع من الشـكل ذى زوايا يكاد يكون غير ذى وزن (مثل المسـتحمون فى لوحات سـيزان الأخيرة)ويرتبط ارتباطا وثيقا بخلفية الصورة مع وجود مساحة صغيرة واضحة تقوم بينهما . ولم يعد الوجه وجها ، بل هو قناع كالنحت الأفريقى . بمسطحات محفورة حفرا عنيفا . وكل من العناصر الأفريقية وعناصر سيزان مفيدة هنا بالنسبة لبيكاسو. اذ تعطيه العناصر الأولى بساطة فى الشكل ومسطحات ذات زوايا تخلق عند تقاطعها طابعا جديدا للمساحة له قوة كامنة ، غير أنه متوتر غير منطلق مع ذلك ، وتدخل اليه الأخيرة علاقة من علاقات المساحة جديدة محدودة ـ أى تجعل خلفية الصورة تتداخل فى أماميتها ، وفى لوحة **الراقصة العظيمة** يصبح الستار من على اليمين والشخص ذاته وخلفية الصورة فى امتزاج معقد من حيث المسافة بين كل منها والآخر ، وهـو بذلك ينقـل الأسـلوب الذى بدأه سـيزان فى العشرين السنة التى تبـدأ بعامى ١٨٨٠ و ١٨٩٠ خطوة الى الأمام (انظر شكلى ٢١٠ أ ، ٢٣١) .

وعمل بيكاسو على تطوير ماكان معروفا باسم التكعيبى التحليلى خلال الأعوام من ١٩٠٩ الى ١٩١٢ بعد مدة قصـــيرة من التردد (انظر **كمان** شـــكل ٢٢٤) . وتماما مثلما حاول التأثيريون عام ١٨٧٠ تحليل أثر الضوء عندما يتلألأ عبر سطح معين ، قد حاول التكعيبيون وفى مقدمتهم بيكاسو (وبراك) أن يقربوا الى الأذهان مظهر حركة الشكل . ولقد سبق أن أشرنا الى فكرة « حدوث الأشياء فى وقت واحد » ـ أى فكرة رؤية مظاهر متعددة لشـكل واحـــد فى نفس الوقت ـ عنـد الكلام عن التكعيبية . وتعطى الصور التكعيبية مثل صورة **كمان** تأثير المنظار الذى به قطع من الزجاج الملون ومرآتين ليبين أشكالا متماثلة لا تنتهى . وفى هذه الصور يخطو الفنان الى داخل الصورة عبر الاطار ليسير حول الشىء المرسوم ، وهكذا ينتقى الفنان لتكوينه مظاهـر متعددة للكمان كانت قد صـــادفتها عينة ـ وهى الأوتار ، وقائم الكمـان وجوانبها ـ ثم يعيد تنظيمها فى هذا التكوين البيضاوى .

استمر بيكاسو على الاتجاه التالى من فنه ، وهـــو المذهب التكعيبى التركيبى (Synthetic Cubism) مع فترات توقف فيها هذا الاتجاه وتنوع ـ كما هو مشار اليه فيما بعد ـ حتى عام ١٩٢٣ تقريبا . ويتضمن هذا النوع الجديد من تعدد الرؤية فى وقت واحد أن يتعمد الفنان مشاهدة الموضوع الذى لا يفعل فيه غير أن يختار بأسلوب تكوينى بحت عددا من المظاهر التى تبدو هامة من حيث الشـــكل أو اللون بدلا من



شكل (٢٢٩) بابلوبيكاسو : **الموسيقيون الثلاثة (ماردى جرا)** ، ١٩٢١ . متحف الفن الحديث بنيويورك .

الطريقة التى يسير فيها حول الشكل ليرى جوانب كثيرة له فى وقت واحـــد كما فى لوحة **ماردى جرا** (Mardi Gras) أو **الموســـيقيون الثلاثة** التى نفذت فى عام ١٩٢١ (شكل ٢٢٩) . ويكون التركيز هنا على الطابع الزخرفى بدلا من أن يكون على تداخل المساحات ، وبالرغم من أن عنصر الايعاز بالشكل واضح تماما . واللون هنا أكثر قوة من ذى قبل ، بينما زاد كثيرا الاتجاه الى البعدين فى نطاق مساحة محدودة بين خلفية الصورة وسطحها الأمامى .

وتشتمل فترات التوقف المختلفة التى حدثت فى أثناء هذا التطور على مجموعات متتابعة من صور شخصية « واقعية » ظهرت فى خلال عامى ١٩١٤ ــ ١٩١٥ وعلى صور للباليه الروسى بملابسه وأستاره ، وعلى أعمال مماثلة تمت فى عام ١٩١٧ بروما . ويكتنف هذان الاتجاهان أعوام الحرب ، التى يبدو أن تأثيرها فى بيكاســـو لم يكن ذاأهمية (كما لم تكن غير هامة كذلك بالنسبة لغيره من الفنانين وان لم يكن جميعهم) ربما لأنه كان اسبانيا ، وبذلك لم يكن له دخل مباشر فيها . واستمر بيكاسو فى العمل كذلك مع جماعة المسرح السفسطائيين فى المدة مابين عامى ١٩١٩ ، ١٩٢١ .

وفى أثناء عام ١٩٢٠ انتاب أوروبا عامة نفور من الأساليب الحديثة التى تجاوزت الحد . واشترك هذا مع الفتور الذى أصيبت به أوروبا فى السنوات التى تلت الحرب مباشرة فى بعث المذهب الكلاسيكى فى كثير من البلاد . وكانت كلاسيكية بيكاسو الجديدة أكثر تميزا مما سبق أن بذله من جهود لتجربته السابقة لهذا الاتجاه فى حوالى



شكل (٢٣٠) بابلوبيكاسو : **السباق** • من مجموعة الفنان (صـــورة مصرح بها من متحف الفن الحديث) •

عام ١٩٠٥ • والكثير من أعماله (الكلاسيكية) التى قام بها فى العشرة الأعوام التى تبدأ بعام ١٩٢٠ تتصف بضخامة الشكل والهدوء فى اتزان من حيث الصـــياغة • وتكاد تصطبغ صـــورة **السـباق** (شكل ٢٣٠) بالناحيـــة السـيريالية ، بخلفيتها الزرقاء المذهلة ، وبالحركة الموجودة فى العملاقتين وهما تجريان عبر الرمال فى ذهول غريب من الخوف • وعندما استخدمت مكبرة كستار لباليه دياجيليف **القطار الأزرق** (Diaghilev ballet Le train bleu) كان لثقلها تضاد فعال من مشهد الحركات الرياضية عند شاطىء البحر التى تتميز بالخفة • وبين هذا العمل والصور الكلاسيكية التى تتصف بالتحفظ والضخامة مثل صورة **السيدة ذات الرداء الأبيض** (شكل ٢٣١) التى نفذت فى العام التالى ، استمر بيكاسو فى أعماله التى تنتمى الى المذهب التكعيبى التركيبى ، وكان من ضمنها صـــورة **الموسيقيون الثلاثة** التى سبقت الاشارة اليها • ولوحة **السيدة ذات الرداء الأبيض** الهادئة ذات الكلاسيكية المتناهية فى أصالتها هى مجرد وجه آخر لأعمال بيكاسو « الكلاسيكية الجديدة » فى فترة من أغنى وأكثر فتراته إنتاجا ، والتى حوت ــ بجانب أعمال أخرى ــ ابتكارات بعيدة الاختلاف مثل هـــذه الصورة ومثل صورة **السباق** والرسوم ذات الخطوط الجميـــلة النقية الموجودة فى كتاب أوفيد « تغيرات الأشكال » (Metamorphoses) •

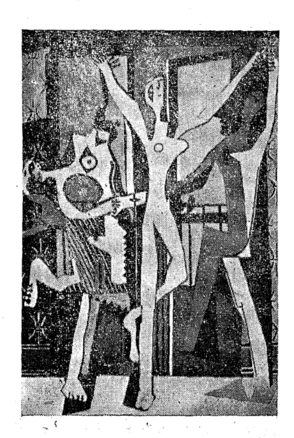
ونحن نجد بيكاسو فى المظهر التالى لتطوره منذ عام ١٩٢٣ وما بعده (ولسنين عديدة تالية) وقد تناول التكعيبية التركيبية ذات الزوايا الموجودة فى **الموســيقيون الثلاثة** وأكسبها شكلا زخرفيا ولكنه يعتمد الآن على الخطوط المقوسة ، مثل اللوحة المعروفة **غطاء المائدة الأحمر** ، ولوحات أخرى مماثلة • ومع ذلك لم يمنعه هـــذا من الرجوع من وقت لآخر الى التكعيبية السابقة ذات الزوايا • ويسير جنبا الى جنب مع التكعيبية ذات المنحنيات نوع جديد انفعالى متزايد من التكعيبية «القلقة» أو «المضطربة» ونحن هنا نستخدم ألفاظا استعملها مرارا جماعة السيرياليين التى وجدت فعلا خلال العقد الذى يبتدىء بعام ١٩٢٠ والتى ظهرت نشرتها (Manifesto) قبيل ظهور أعمال كالصـــورة المشهورة **الراقصات الثلاث** (شـــكل ٢٣٢) • وبتركيزهم على مايبعث على الخوف ، وعلى ماهو غير مألوف ، ومايثير الأحلام المزعجة ، وماهو مرعب ، أصبحوا فاتحة فترة هامة للغاية من حياة بيكاسو •

وقد ترجع تغيرات بيكاسو المذهلة فى الفترة مابين عامى ١٩٢٧ و ١٩٣٠ الى أعمال السيرياليين الأصغر ســـنا والأكثر تجريدا فى ذلك الوقت ، مثل ميرو (Miro) وتانجوى (Tanguy) الا أنهم كانوا كذلك مصدرا هاما للالهام عند كثير من الفنانين أنتجوا أعمالا فى النحت فى الربع قرن الذى تلا ذلك مثل مور وليبشيتز وغيرهما • وفكرتهم الأساسية هى ابراز شكل من شكل آخر ، وتكدس وهم على وهم ، وأشخاص توعز بشىء من أصل الوجود ، أو بمخلوقات من كوكب غريب غير معروف •

وفى حوالى عام ١٩٣١ ، عمل بيكاسو على تنويع طريقته التكعيبية ذات الأقواس لتشتمل على مجموعات من خطوط خارجية قوية سوداء ، فنتج عن ذلك ماهو معروف بتكعيبية الزجاج المعشق (Stained Glass Cubism) المتمثلة فى اللوحـــة الشهيرة **فتاة أمام مرآة** بمتحف الفن الحديث بنيويورك . وبينما هو مستمر فى هذا الطراز ، أنتج أيضا عددا من التماثيل الهامة ، كثير منها متأثر بالأشكال المتنوعة السابقة وبأشكال أخرى مثل التمثال المشهور **الديك العظيم** (شــكل ٢٣٣) ، وهو مزيج غنى نابض يبعث على قليل من القلق فى أشكال منحنية انحناء ثقيلا • وقد بلغت الذروة من الناحية الحسية الشاعرية مجموعات جديدة من الحفر « الكلاسيكى الجديد » قام بتنفيذها فى الفترة مابين عامى ١٩٣٠ و ١٩٣٦ •



شكل (٢٣١) بابلوبيكاسو : **السـيدة ذات الرداء الأبيـــض** ، ١٩٢٣ ، متحـــف المتروبوليتان للفن بنيويورك •



شكل (٢٣٢) بابلو بيكاسو : **الراقصات الثلاث** ، ١٩٢٥ • معارة من الفنـــان لمتحف الفن الحديث بنيويورك •

وكان قد بدا مع عام ١٩٣٤ فى أن يصور موضوعات مصارعة الثيران بعد زيارته لبرشلونة مسقط رأسه • ويضيف هذا نقطة لم تكن واضحة قبل الآن الا فى أعماق أفكاره ، وهى عنف صيغة التعبير ، والطابع الذى يتسم بالخوف مما يوحى فى وضوح تام بالمميزات البارزة فى صورة **جيرنيكا** التى قام بها عام ١٩٣٧ (شكل ٢٣٤) • وهذا العمل الأخير هو مزيج من لون واحد بين التعبيرية والسيريالية والتكعيبية • وقد تولد عن انفعال المصور الغاضب عندما ضرب سلاح الطيران الألمانى الذى كان يعمل من أجل الجنرال فرانكو مدينة جيرنيكا المنزوعة السلاح فى اقليم باسك (Basque) ويجمع بيكاسو هنا بين صفات الخوف المثيرة للأحلام المزعجة السيريالية ، والانفعال العنيف للبحث التعبيرى عن المعنى الدفين ، وتحطيم الشكل الذى يتلاءم فى سمو مع تكعيبية بيكاسو • وربما لم تصور أية لوحة فى عصرنا حب التعذيب والوحشية التى كانت فى تلك الفترة التى بدت فى جنون بعيدة عن الانسانية فى عين المصور الاسبانى بمثل هذا العنف الذى يتصف به هذا العمل •

وما يميز بنوع خاص بعض الأشكال التى فى هذه اللوحة وأعمال أخرى لبيكاسو جاءت فى الأعوام القليلة التالية هـــو التحريف المتعمد للرؤوس التى يرسمها بحيث يمكن رؤية أعينها وجانبيها الاثنين فى وقت واحد • ويختلف هذا جوهريا عن الأسلوب

التكعيبى السابق الذى اختار فيه الفنان اختيارا متعمدا الى حد ما أوضاعا مختلفة من حيث المنظور لموضوع واحد • ويعطى هذا التحريف الجديد للشكل بالنسبة للمشاهد طابعا عنيفا غير عادى للناحية التعبيرية المؤثرة عند المصور • وعلى أى حال ، قد استخدم هذا التحريف بعد ذلك فى أعمال يبدو معناها زخرفيا أكثر من كونه عنيفا ، بالرغم من أنه من العسير أن ننظر الى بعض الصــور التى نفذت فى أواخر عام ١٩٣٠ دون ارتجاف عاطفى طفيف ، خاصة عندما يقترن مابها من تحريفات من انعدام الدرجات اللونية فى ألوان تشبه ألوان فان جوخ •

ومن عام ١٩٤٠ حتى نهاية فترة الحرب ، أى نهاية الفترة التى تقع بين عامى ١٩٤٥ ــ ١٩٤٦ عادت لوحات بيكاسو الى نوع من التعبير فى ألوان مسطحة نسبيا ، غنى بالألوان الزاهية والخطوط الخارجية المقوسة التى تؤدى الى أشكال منحنية ، وتلتوى من حيث المنظور مثل الأشخاص « ذات الوجهين » التى كان يرسمها من قبل • ولقــد وصل نحته الى مستوى رفيع بتمثاله العابس المعبر تعبيرا عظيما **رجل معـــه حمل** الذى يرجع الى عام ١٩٤٤ (شكل ٢٣٥) • ومن الصعب هنا أيضا أن نجد أى ارتباط واضح بين الفنان وأعظم حرب قامت فى التاريخ ، من العسير أن نحس أين تلمس هذه الحرب فنه • ومن المؤكد كانت حياته فى باريس تحت حكم النازى بعيدة طبعا كل البعد عن أن تكون حياة سعيدة ؛ اذ قد عانى رائد الحركة الفنية الفذ من مضايقات لا تصدق، وعانى ممن تعاونوا مع الألمان محاولين أن تكون لهم الحظوة لدى القوة المحتلة أكثر مما عانى من الألمان أنفسهم • وفيما عدا ذلك ، كان وجوده فى باريس على أية حال ، فى



شــكل (٢٣٣) بابلوبيكاسو : **الديك العظيم** (من البرونز ١٩٣٢) • من مجموعة بيترواتسون ، نيويورك •



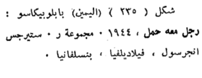
شكل (٢٣٤) بابلوبيكاسو : **الحرب** « **جرنيكا** » • ملك الفنان (صورة مصرح بها من متحف الفن الحديث) •

أثناء هذه السنين المريرة الهاما مستمرا لرجال الفكر الذين رأوا فيه رمزا للتعبير الحر . فمن أجل صموده ضد النازيين كان بيكاسو هــو الفنان المميز فى صــالون الحرية (Salon de la Liberation) سنة ١٩٤٤ • الا أن هذا الحدث قد أوجد شيئا من المظاهرة ضد بيكاسو ، وخصــوصا لأن الفنــان كان قد أعلن لتوه عضويته للحزب الشيوعى •

وقد ظهرت منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تغيرات أخرى فى الأسلوب يمــكن تمييزها فى الخامات المختلفة التى تناولها بيكاسو • وقد كان نشيطا بالأخص فى فنون الحفر وفى ميــدان الخزف • وتبين صورة **البومة الحمراء والبيضاء** التى قام بها عام ١٩٣٥ (شكل ٢٣٦) شعوره نحو الخامة الأخيرة بامكانياتها اللونية الملمسية • وقد جال فى مضمار الحفر بأنواع كثيرة متنوعة من التعبير ، كان من أكثرها أهميــة طراز من طرز الليتوجراف قريب جدا فى الروح والشــكل ذى البعدين من تصوير الكهوف التى ترجع الى العصر الحجرى (Paleolithic) فى اسبانيا •

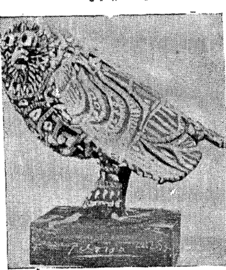
وتمثل لوحاته التى قام بها فى فترة مابعد الحرب مبــاشرة الاســتمرار والتغير الطفيف نسبيا فى الأسلوب الذى سبق هذه الفترة مباشرة ، أى الأساليب ذات الخطوط الخارجية القوية فى أشكال مدببة لها أوجه مزدوجة وألوان فان جوخ غير المنسجمة • واتجه مع نهاية عام ١٩٤٠ الى ترجمة أخرى لهذا الأسلوب أكثر خيالا وشاعرية وغنى بالألوان الموسيقية مع التركيز على التعبير المجازى المحكم فى تكوينات كبيرة يشوبها اللون البنفسجى • ولم يكشف معرضه الكبير الذى أقيم للوحات بيكاسو فى روما صيف عام ١٩٥٣ عن مجرد أسلوب آخر ، بل أيضا عن ثروة فى الأساليب لم تكن قد





شكل (٢٣٥) (اليمين) بابلوبيكاسو : **رجل معه حمل** ، ١٩٤٤ · مجموعة ر · ستيرجس انجرسول ، فيلاديلفيا ، بنسلفانيا ·

شكل (٢٣٦) بابلوبيكاسو : **البومة الحمراء والبيضاء** (من الخزف ، ١٩٥٣) · متحف لويس ليرى ، بباريس ·



شوهدت من قبل الا من هؤلاء الذين قد أسعدهم الحظ بزيارة مرسمه · واحــدة من الظواهر الخارقة للعادة لهذا التتابع العظيم للأعمال التى قام بها ، هى مجموعة من المناظر الطبيعية الرومانتيكية التعبيرية يرجع تاريخها الى هذه الفترة التى تلت الحرب ، وهى صور ذات شاعرية مريرة وأشـــكال تنفطر لها القلوب · ولقد أظهر العرض العظيم لأعماله فى متحف الفن الحديث بنيويورك عام ١٩٥٧ مدى شهرته التى بلغت الذروة فى الولايات المتحدة ·

وفى مدة تتراوح بين ستين عاما ، انتقل بيكاسو من أسلوب لآخر ، يتشرب ويأخذ لنفسه ماتحتاج اليه أهدافه الفنية · فتأثر بالحركات المعاصرة ولكنه ارتفع بها جميعا الى مستوى أكثر جدة وانتعاشا من ذى قبل ·

وبالرغم من أن مشكلة كسب القوت عند بيكاسو قد حلت عن سعة كبيرة فى وقت مبكر من حياته الفنية (١٩٠٧ ـ ١٩٠٨) بواسطة متعهد فنى اسمه كانويلر (Kahnweiler) الذى وثق فى الفنــان ثقة كافيـــة بحيث سانده بأن يعقد صفقات مستديمة لعمله وبأن يعمل على ترويجها ، الا أن صلته بالجمهور على الاجمال لم تحل بعد · فكان عملاؤه الرئيســيون ، لبعض الوقت ، من أثرياء الأجانب مثـل الروسى

تشوكين (Tschoukine) الذى بدأ فى شراء أعمال بيكاسو حوالى عام ١٩٠٧ ، ومثل متعهدين ناشرين كفولار (Vollard) الذى انتفع به فى رسم الصور الايضاحية فى الكتب ، أو مثل باليه مونت كارلو الروسى بما يحتويه من مناظر وملابس ٠ وبمولد جمهورية ويمار (Weimar) الألمانية الفيدرالية عام ١٩١٩ ، اشترت متاحف ألمانيــة عديدة صور بيكاسو وآخرين غيره من الفنانين الحديثين ، حتى حلول العهد النازى فى عام ١٩٣٣ ٠

وقد لقى بيكاسو نجاحا ماليا ملموسا اذا ماقورن بمعظم الفنانين الحديثين بالرغم من التجائه الى جماعة قليلة نسبيا من محبى الفنون ٠ الا أنه يجب مقارنة هذا بانعدام النجاح المالى لآخرين كثيرين غيره حتى وقت متأخر نسبيا من حياتهم الفنية ٠ خصوصا فى البلاد التى لا يغامر فيها المتعهدون بالتعامل مع الفنانين بالطريقة التى غامر بها كانويلر مع بيكاسو ٠

ولندع هذا جانبا ؛ اذ يبدو البحث الذى قمنا بتصويره واضحا على أى حال ، وهو عن التطور النوعى الشخصى المفاجىء نسبيا بعد مرحلة معينة ٠ ويبدو واضحا كذلك كونه جزءا من علاقته بالأزمنة علاقة غير مباشرة بدلا من أن تكون علاقة وثيقة ٠ وهكذا لا يبدو أن للحربين العالميتين ارتباطا وثيقا بعمل بيكاسو ، لا فى أسلوبه أو فى موضوعاته ٠ والشىء الوحيد المعاصر الذى يشير اشارة صريحة الى الحربين هو لوحة **جيرنيكا** التى قام بها عام ١٩٣٧ والتى هى رد فعل لاســـبانى يشـعر بالوطنية ٠ وعمل بيكاسو فى عام ١٩٤٥ فى مشروع تصوير جدارى يسمى **المدفن** ليبين معاملة النازيين ضد اليهود فى معسكرات الاعتقال ، ولكنها فى الظاهر لم تتعد اطلاقا مرحلة الرسم السريع ٠

وانبثق عن اهتمام الفنان الجديد بالسياسة اليسارية لوحتان متقنتان رمزيتان اسمهما **الســـلام والحرب** نفذا فى خـــلال عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٠ ، وهما تعكسان عوامل الضغط الذى عاناه من الجماعات التى اتصل بها حديثا وليس من الشدة النابعة عن تطوره كفنان ٠ وقد قام بتصوير هاتين اللوحتين بعد عدة سنوات من الحرب العالمية الثانية بغير السرعة التى نفذت بها اللوحة السابقة **جيرنيكا** وبغير الخصائص الشخصية التى تتميز بها (هـــذه اللوحة) ، ويكاد يكون هذان العملان أول وآخر جولة له فى الحقل الاجتماعى أثناء تلك الفترة ٠

ولزاما على الفنان الحديث أن يهتم بروحه وبمشاكله الفنية بدلا من مشكلاته الدنيوية ، بوضعه الخاص تجاه المجتمع ، وبما قد سمى عزلته ، وبطبيعة رعاية الآخرين له رعاية محدودة مصطنعة ، وهـــذا هو الطريق الذى يجب عليه أن يطرقه ٠ ويجب ألا يؤخذ بحثنا هذا فى تغيرات أساليب بيكاسو على أنه نقد ، ولكنه بالأحرى دليل على مرونة الاتجاه عند الفنان الحديث ومقدار الفرق بينه وبين فنان الماضى ٠

الجزء السادس

تقييم العمل الفنى

١٩
الاتجاه نحو مقاييس الحكم على العمل الفنى

كيف نحكم على عمل فنى من الناحية النوعية ، ولو فى حدود عامة ، أو هل لكل فرد حكمه الخاص به ؟ هل يمكن اعتبار النقد الفنى مهارة فى حد ذاته (اذ هو ليس علما بدون شك) أو هل للرجل العادى غير المدرب نفس الصفات التى تؤهله للنقد ؟

يدل النشاط الفنى عند ذوى الخبرة الذين يستطيعون على الأقل التمييز بين أصالة أو زيف عمل معين من أعمال الفن على وجود نوع ما من القياس يقرر بواسطته ذوو الخبرة مصدر العمل ، من حيث أصله ومنبعه وتاريخه وطريقة صياغته • ويدفع الرجل العادى الى ذوى الخبرة الفنية من أجل هذا الرأى أجرا قياسيا الى حد ما تماما مثلما يدفع من أجل استشارة طبية أو قانونية أو أية استشارة مهنية أخرى •

ويصل ذو الخبرة الفنية الى قدرته على التحقق من لوحة أو صورة مطبوعة أو شىء آخر بعد سنوات من المزاولة المهنية لمثل هذه الأعمال • ويستطيع أن يخبرنا الى حد ما بحكمه مشافهة ويقول لنا فى بضع كلمات بما وراء هذا العمل وبسبب شعوره بأصالته أو غير ذلك • تماما مثلما يستطيع الطبيب أن يقرر تشخيصه • فقد يقول ذو الخبرة مثلا ان ملامح احدى صور العذراء غير متقنة الى حد أنها لا يمكن أن تكون قد نفذت على يد رفائيل ، أو أن نسبة السيقان الى سائر الجسم لا تطابق قاعدة معينة • ويتشابه هذا مع الطبيب عندما يعدد الأعراض التى يشتمل عليها تشخيصه •

وتكمن وراء هذه التفصيلات دراية الخبير أو الطبيب الكاملة التى فيها يتكرر كثيرا ظهور مجموعة ممتزجة من العوامل المتشابهة أو المتماثلة ، والتى على ذلك ترشد كلا منهما على التوالى فى أن يقول ان الصورة مزيفة ، أو ان المريض يشكو من مرض معين ، وبالرغم من أن هذه الأحكام غالبا ماتبدو صادرة عن البديهة فهى ليست كذلك الا من بعيد ، فهى نتيجة للتجربة مثلما هى نتيجة لعمل منطق لاشعورى ناتج عن التدريب •

وعندما يأمر الطبيب المريض بأن يلزم فراشـــه ، فان الرجل المريض يعمل بنصيحته ، وعندما يقول الخبير الفنى للمشترى المنتظر للوحة ما ان العمل موضـــع شك ، فمن المعتاد ألا يقوم بشرائها • ومن الطبيعى أن المريض أو المشترى قد يبحث عن رأى ثان •

وعندما يصدر الناقد الفنى ، على أى حال (لا خبير المعارض أو المزادات) حكما بأن أحد الفنانين يعد هاما (أو غير هام) ، فان فئات من الذين قد يصـــبحون نقادا

من بين الأشخاص العاديين تكون مستعدة تماما لمناقضته على أساس أن رأيهم فى قيمة رأيه • وبينما لا يناقش أحد (أو تقريبا لا أحد) حكما صحيحا صدر عن خبير معترف به على الأساتذة القدماء ، فهناك عدد لا يحصى من الناس سوف يناقش طابع الأحكام الصادرة عن ناقد الفن المعاصر ، ومن الواضح ألا تكون مثل هذه المناقشات كالآراء المتعددة التى تصدر عن زملاء نقاد ، الذين تنبثق أحكامهم من معرفة كاملة بالفن المعاصر والفنانين المعاصرين ؛ التى اكتسبوها من الاتصال بالفن يوميا لفترة طويلة من الزمان • ولا تسمح حقيقة رفض النقاد لعمل ما ، على أى حال ، للرجل العادى بأن يزعم بأن هذا يقلل من شأن مشكلة النقد كلها لتصبح مسألة رأى — لا أكثر مما قد يسمح به فى بعض الميادين الأخرى • واذا لم يكن هناك دليل مباشر على عكس هذا ، فقد يزعم الرجل العادى بأن الناقد ، من خلال خبرته الطويلة ، يعرف أكثر مما يعرف هو وبذلك يكون فى مركز أفضل يتيح له النقد •

تكوين حكم عن القيمة الفنية

لقد رأينا فى مجرى هذا الكتاب ، أن كل ثقافة تضع لنفسها مقاييسها الخاصة التى بها تتحدد قيمة أعمالها بشكل معقول من حيث كونها ناجحة أو غير ناجحة ، واذا تغاضينا عن الأحداث الاجتماعية الطارئة ، أو الثروة ، أو النفوذ ، التى قد تضع شخصا ما فى المقدمة فى زمن معين فاننا نعلم أن لكل عصر مقياسه الفنى (أو مقاييسه) الذى يؤثر فى مركز الفنان • وليست مقاييس الماضى ، كما حاولنا أن نبينها ، هى مقاييسنا اليوم ؛ اذ بالعكس لا يمكن أن نطبق مانفضله أو مانتحيز له على أعمال أزمنة سابقة • وهنا نجد طريقا مزدوجا عند كل من نهايتيه • فلا يمكننا الحكم على رفائيل بنفس العبارات التى نحكم بها على بيكاسو ، أو نحكم على مبنى ار • سى • اى • بنفس عبارات الحكم على البارثنون •

وقد يستنتج النقاد كما يفعل ذوو الخبرة المقاييس الفنية لفترة ما بدراسة أعمالها الرئيسية دراسة دقيقة ، أو بدراسة بيانات النقد التى صدرت عن معاصرى الفنانين من المهتمين ، اذا ماوجد مثل هذه البيانات • وبهذه الطريقة نتمكن من أن نكشف عن مقياس محدد معين لكل عصر حتى ولو كان ذوقنا اليوم مختلفا اختلافا كبيرا • فيجب علينا مثلا أن ننقد التصوير الصينى الذى ينتمى لعصر أسرة تانج فى القرن الثامن الميلادى ، بما له من معنى شاعرى وبمجموعة قوانين خاصة وبخلوه من نوع التعبير الذى نعهده عن المسافة ، حسب القواعد الخاصة به ، التى يملكها بناء على الأدب الصينى القديم ، وليس بواسطة مقاييسنا الجارية • واذا كنا نفعل غير ذلك فنحن كمن انتقد شخصا صينيا لأنه تكلم بلغته الخاصة بدلا من اللغة التى نتحدث بها •

وفى نطاق هذه المراحل المتفرقة من الذوق — أى مراحل الذوق فى العصور — نجد أن المثل الأعلى فى الجودة أو القيمة الفنية غير ميسر دائما • فهناك اختلاف بين واتو ولانكريت (Lancret) فى القرن الثامن عشر الفرنسى ، أو بين رمبرانت ومن تبعه فى القرن السابع عشر الهولندى • وكما يمكننا أن نحس بوجود مصورين

ناجحين الى حد ما فى تلك العصور ، فانه يمكننا أن نؤكد وجود أعمال ناجحة الى حد ما قام بها فنان واحـــد ٠

وقد تتولد اتجاهات مختلفة كثيرة فى وقت واحد ـ وغالبا مايحدث ـ عن عصر معين ٠ ويصدر هذا الواقع من أنه بينما نقارن بصفة عامة بين مصورين مثل فيرمير وتيربورك من القرن السابع عشر الهولندى (انظر أشكال ٣٢ أو ١٦٢ و ١٣ أو ٢٣٧) ، نجد أن لوحات رمبرانت ليست من نوع لوحات فيرمير كليـــة وعلينا أن ننقدها على أسس مختلفة ٠

الا أنه يمكن لفنان مثل رمبرانت أن يقيم تقييما نسبيا فى حدود مقلدى هـــذا الأستاذ العظيم (حيثما وجدوا) أو فى حدود الأعمال الفريدة التى قام بها ٠ ولحسن الحظ لا يولد فنان وهو كامل النضج (الا ربما بين البدائيين الذين لم يحصلوا على شىء من التعليم) وبذلك تتاح لنا فرصة تقييمه ٠ فالفنان جزء من تقليد ما ، لذلك يمكن نقد رمبرانت الشاب بالنسبة الى المصادر التى استقى منها فنه مادام قد تعـــلم المهنة فى مكان ما ، أو نقد الجريكو فى حياته المبكرة ، أو فان جوخ ، أو بيكاسو بالنسبة الى المصادر التى أخذوا عنها الفن ٠ ويجب أن يوزن رمبرانت فى حالة نضجه أو بعد أن تقدمت الحياة بالميزان الذى خلقه لنفسه وذلك هو مساهمته الواضحة فى الفنون ٠ ولأننا نعلم أن الفنان كثيرا مايبحث لنفسه عن مشكلات فنية فى نوع معين من التجربة ، فنحن نعرف أن جميـــع لوحات رمبرانت أو الجريكو ليست متعادلة فى النجاح أو فى الأصالة ٠ ولن يظهر تلك القيم النسبية غير التعرف الدائم الطويل بعمل فنان معين ٠

ومن المعقول فى مثل هذا التقييم النقدى أن نفترض بأن الرجل العادى المتوسط مهما يبلغ مقدار حساسيته أو مهما يبلغ ادعاؤه بذلك ، فهو أمام نقص معين اذا ماأعوزته المعرفة والثقافة ومجرد الألفة التى يستخدمها الشخص المدرب مهنيا وذو الخبرة فى التحليل النقدى ٠

ومن المؤكد أن هذا النقص فى المعرفة لا يستثنى الرجل العادى من الاستمتاع بالعمل الفنى حسب مستواه الخاص ، ولا يشك أحد فى امكان مساعدته فى أن يزيد ويعمق من متعته وفهمه ٠

الفنان وارتباطه بمقاييس عصره

اذا كان علينا أن نحـاول مثـــلا تقريظ لوحـة تيربورك **الفرقة الموســـيقية** (شـــكل ٢٣٧) ، التى تنتمى الى القرن الســابع عشر الهولندى ، فمن اللازم أولا أن نقرر الى حـــد ما صلة المصور بتلك الفترة فى مجموعها ٠ واذا ماقارناه بفيرمير العظيم مثلما هو فى لوحته الأخيرة **الفتاة وابريق الماء** وفى لوحتـه **الســيدة والقيثارة** (انظر شـكلى ٣٢ ، ١٦٢) فانه ليبدو أن فيرمير مهتم بوجه عام باقامة مجمـوعة من مسطحات متوازية فى تسلسل داخل مساحة الصورة ٠ وتتوازى هـذه المسطحات مع الخط الأفقى الرئيسى لاطار الصورة نفسه ٠ ويبـــدو تيربورك عنـد نقدنا للوحتـه

الفرقة الموسيقية وللأعمال المشابهة ، مهتما بخلق تصور لمساحة أكثر اتساعا وانحرافا وضعت فيها عناصر معينة بحيث تقود العين الى خارج الصورة عند زاوية معينة • وهنا توجد القيثارة والتشيللو والكرسى الذى تجلس عليه المرأة وزاوية جسمها وانسياب ثوبها عبر الكرسى متحركة جميعا فى ذلك الاتجاه • واذا ماأجملنا الطرق التى اتبعها تيربورك ، فربما نقول انه قد أكد من زوايا المنظور ونوع ملمس الأقمشة والخشب والزجاج وما الى ذلك •

ويهتم فيرمير كذلك بخصائص الملمس مثلما نجد فى **الفتاة وابريق الماء** الا أن هذه الخصائص ليست غاية فى حدا ذاتها فهى تفرض نفسها بشكل يقل عما هو فى عمل تيربورك • ويخضع الملمس لتأثير العمل الكلى عند فيرمير • أما من حيث تأثيرات المساحة والمنظور ، فهى تشمتل كذلك على اختلافات فى الرأى والتكوين • وقد تكون معالجة فيرمير للمساحة مفهومة تماما فهما أكبر اذا ماقورنت بمعالجة موندريان لها ، وهو أحد مواطنيه من القرن العشرين (انظر شكل ٣٣) ؛ اذ نجد عنده أيضا الوحدات الهندسية الجامدة التى تتكون من مربعات أو مستطيلات متداخلة فى مربعات ومستطيلات أخرى ، وتنتقل المستطيلات قليلا وتتغير من حيث النسبة ، كما هو الشأن عند الفنان الذى يسبقه • ويعمل كل من فيرمير وموندريان فى نطاق حدود صنعها لنفسه من



شكل (٢٣٧) جيرارد تيربورك : **الفرقة الموسيقية** • متاحف الدولة ببرلين •

مساحة ضيقة نسبيا تحدث فى داخلها الحركة الكلية . وهذه العلاقة الوثيقة بين الأشكال ومايحيط بها من مساحة تساعد على اقامة امتدادات هى فى الغالب التأثير الرئيسى الصادر عن الصورة أو جوهرها .

والى هذه الدرجة وبهذا المعنى ، قد يمكننا القول بأن أهداف فيرمير هى أساسا أكثر دقة وتركيزا من أهداف تيربورك من حيث :

١ ـ التأثيرات السطحية لقيم الملمس .

٢ ـ الانحراف الزائد والأوضح والأشد رؤية الممتد لمساحة غير محدودة .

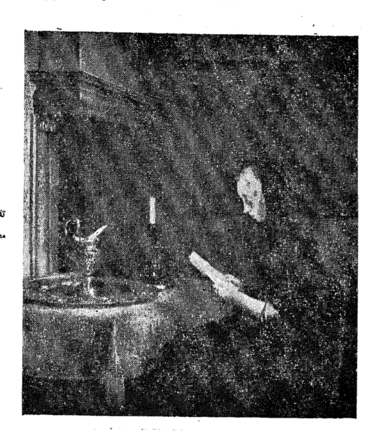
ونساء فيرمير فوق ذلك هن المحور أو نقطة التقاء كل الحركة الموجودة فى صورهن ، أما أشخاص تيربورك فهم يساعدون فى خلق انسياق نحو خارج الصورة .

وقد نقول اذ أنه بالرغم من أن هذا الفرع من التصوير الهولندى مهتم عامة بالوصف الهندسى للمساحة ، وبتأثيرات الملمس ، وبالتكوينات المفتوحة بدلا من التكوينات المقفلة (وكذلك بالاضاءة التى تجعل الأشياء تلقى بانعكاسات أحدهما على الآخر) تبقى الحقيقة من أنه فى نطاق هذا الأسلوب العام المعقد ، يبيّن كل من الفنانين الاثنين اختلافات معينة ظاهرة فى وضوح والى هذا الحد يصبح من الصعب نوعا ما أن نقارن الواحد بالآخر الا بالطريقة العامة التى سبق أن رأيناها .

الفنان وارتباطه بأهدافه الخاصة

وعلى ذلك نتجه الى لوحة أخرى من لوحات تيربورك لنقارنها بلوحته **الفرقة الموسيقية** ، وهى لوحة **فتاة تقرا** (شكل ٢٣٨) . ويمكننا فى كل من العملين بالاضافة الى صفة الملمس القوية للأشياء ، أن نرى دلائل واضحة على اهتمام المصور بالمساحة ذات الاتجاه المنحرف فى خطوط تنقلنا الى خارج الصورة عند احدى الزوايا . ولا يبين أى من العملين تركيزا على الشخص الرئيسى كنقطة تلتقى عندها اتجاهات الحركة نحو الداخل كما هو فى عمل فيرمير . وفى كل من صورتى تيربورك نستخدم الناس كوسيط تتجه به الحركة نحو الخارج . وفى لوحة **الفرقة الموسيقية** يملأ رداء الساتان الأبيض الركن الشمالى ويتجه بنا نحو الخارج فى ناحيتين ، كما تفعل ذراع ورأس آلة التشيللو . ويؤدى غطاء القيثارة واللوحة التى على الجدار الذى ترتبط به من حيث الرؤية نفس الوظيفة فى ذلك الاتجاه ، وينتقل التركيز على لون الصورة القوى التى الى اليسار بالعين نحو الشمال .

وبما أننا قد أقمنا علاقة بين كل من لوحتى تيربورك بالأخرى وبينا اختلافات فيهما عن أعمال فيرمير ، فاننا نستطيع أن نحاول المقارنة بين أعمال تيربورك أحدها بالآخر من الناحية النوعية ؛ اذ يكمن واحد من أكثر الفوارق المميزة أهمية بين هذه الأعمال فى النسبة التى بين الأشخاص ومساحة الصورة . ففى صورة **فتاة تقرا** يلعب شكل الفتاة الصغيرة الدقيق دورا فعالا للغاية . فهى لا تعمل فقط كنقطة بداية



شكل (٢٣٨) جيرارد تيربورك : **فتاة تقرأ** • من مجموعة فون بانويتز • (صورة مصرح بها من روزنبرج وستيبل ، نيويورك •

تنتشر منها اتجاهات الحركة انتشارا تتميز به أعمال تيربورك (الى مقعدها والى المنضدة والى خريطة الحائط) ، ولكنها تتلاءم تماما مع المساحة داخل العمل • ويوجد فى صورة **الفرقة الموسيقية** على أى حال ، ابهام معين فى الطريقة التى تسيطر فيها عازفة الشيللو على الفراغ ذى الحدود بشكل واضح داخل الصورة ، وتأتى ذراعها بشكل ما تحت القيثارة ويظهر رأسها وهو يصل فى شكل ظاهر الى نفس مستوى الزاوية الأمامية لتلك الآلة • وعلى ذلك فهى ليست مبينة فى نسبة حقيقية أو فعالة تتفق مع القيثارة أو مع المرافقة لها من خلف تلك الآلة •

ولا تبدو المرأة الأخرى التى ترتدى قميصا ذا لون بنفسجى صمم بحيث يبعدها عنا ، متلائمة تماما مع المسافة المخصصة لها . ويعطى الجزء العلوى من جسمها فى الحقيقة احساسا يوحى بأنه مبتور أو يظهر وكأنه تمثال نصفى جالس على قمة القيثارة • ولا تبرر المسافة المصورة التى بين المرأتين التحول الحاد فى الحجم بين كل منهما • وخطوط بلاط الأرض التى تزيد من الشعور بعمق المسافة فى لوحة فيرمير **الفتاة وابريق الماء** (شكل ٣٢) أو فى أعمال أى من الفنانين الآخرين الذين ينتمون الى تلك الفترة بما فيهم تيربورك . لا تبدو أنها قد نجحت تماما فى هذه الحالة •

ويمكننا على ضوء نقط الاختلافات البسيطة هذه ، بين صورتى تيربورك ، القول بأن الفنان قد حقق أهدافه فيما يختص بالمسافة والنسبة فى لوحة **فتاة تقرأ** ولكنه لم يحققها فى لوحة **الفرقة الموسيقية** • وفيما يختص بالتأثير العام الذى يقع على المشاهد لهذين العملين ، فانه يمكننا القول مرة أخرى بأن هناك تبسيطا وتركيزا فيما يعطيه العمل الأول من أثر ، فى حين يميل العمل الآخير الى امتزاج أجزائه المكونة له ليبعث على حيرة بصرية معينـــة •

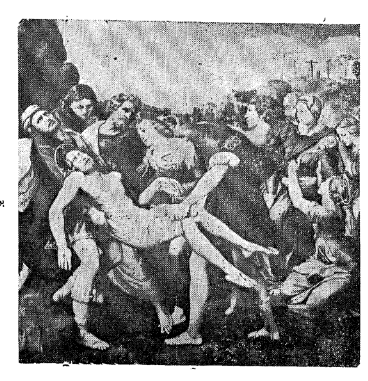
الفنان متشبعا بتأثير أستاذ عظيم

من الواضح أنه يحتمل للفنان أن يواجه يوما عصيبا ، بل عاما عصيبا • وحقيقى كذلك فى عصر مثل عصرنا عندما تحدث تغيرات خطيرة فى عالم الفن أو عندما تسيطر شخصيات معينة « بيكاسو مثلا » على الأسلوب الفنى ، أنه قد يحتاج كثير من الفنانين الآخرين الى وقت طويل حتى ينضجوا نضجا ذاتيا • وتتضح هذه الصعوبة عند رفائيل مصور عصر النهضة الايطالى ، ولقد سبق أن ناقشنا بعض أعماله • فهو رجل قد وهب طبعا هادئا هدوءا عجيبا ، وقد استطاع فى النهاية أن يضفى على أشخاصه نبلا فى الهيئة وقوة فى الشكل ، وكان ذلك مايتميز به عصر النهضة عامة •

ويصل الى أعظم مظهر من مظاهر قوته كفنان بشكل واضح عن طريق التعبير الرقيق بل العاطفى ، ولم يكن ضجيج ميكل انجلو والجهد الذى بذلك هو الأساس الذى يتفق وميل رفائيل ، لأن فاعليته الأســـــاسية كفنـــان تكمن فى عالم الوقار والرقة والاشعاع العاطفى الهادىء فى نطاق المسافة العميقة الممتدة ، كما فى لوحته **مدرســة اثينا** (شكل ١٥١ حـ) أو صورة **عذراء الفجر** (شكل ١٦) •

وعلى أى حال كان رفائيل عام ١٥٠٧ ، عندما شرع فى تصوير لوحتــــه **الدفن** (شكل ٢٣٩) ، لا يزال تحت تأثير ميكل انجلو القوى ، اذ غمرته فى بساطة قوته العاطفية فى هذا العمل • ونلاحظ الجهد المبذول للوصول الى التأثير على المشاهد فى الطريقة التى يحمل بها الرجلان المسيح أو يتظاهران بأنهما يحملانه بها وفى درجة من الرجولة غير لازمة تؤكد « المبالغة فى التمثيل » فى هذا العمل بوجه عام • ولكى يبث الحركة فى الجسم الانســــانى ، قد أظهر رفائيل المرأة التى فى أقصى اليمين راكعة ، وركبها من ناحية المشاهد ، والجزء الأعلى من الشكل ملتف بعيدا ليمكنها من استقبال جسم العذراء المغشى عليها بين ذراعيها ، وهو جزء من ذلك الطابع المسرحى للأجسام غير مرض وغير لازم اطلاقا •

ولــكن علينا أن نعـــلم أن تأثير ميـــكل انجلو على رفائيل كان فعالا • وما قام به رفائيل البالغ من العمر اثنين وعشرين عاما هـــو استعارة جسم المسيح الهزيل من تمثال **الرحمة** من عمل المثال العظيم (شكل ٢١١ أ) • ولكن الشكل الذى صوره رفائيل لا يحتاج بالتأكيد الى كل ذلك العناء فى الجذب والدفع الذى يبـــدو هنـــا • وقد تناول رفائيل بنفس الطريقة فكرة المرأة الراكعة ذات الجسم الملتوى من لوحة ميكل انجلو **الأسرة المقدسة** أو لوحة **عذراء دونى** (بصالة أوفيتسى بفلورنسا)



شكل (٢٣٩) رفائيل : **الدفن** · متحف بورجيزى بروما ·

التى صورت عام ١٥٠٤ · ومع ذلك ، بينما يبين العمل القديم العذراء وهى تأخذ على كتفها جسم المسيح الصغير ، يظهر رفائيل فعلا يستحيل أداؤه كلية مفترضا بأن امرأة فى هذا الوضع يمكنها أن تمسك بجسم انسان بالغ ثقيل مغشى عليه ·

وربما بدت اقتباسات الفنان الشاب هذه وكأنها أفكار طيبة فى ذلك الوقت ، ولكنها نتجت فى شكل تداخل مشوش للأرجل وفى تأثير عاطفى مسرحى ، ربما كان ملائما للفكر الاقليمى فى بيروجا حيث كان على العمل أن يقام فوق قبر الطاغية المقتول استورى باليونى (Astorre Baglioni) وبالرغم من أن رفائيل لم يكف عن استعارة أفكار لميكل انجلو من ناحية الشكل بسبب هذا « **الخطأ** » الوحيد ، كانت أعماله الأخيرة التى تأثرت به فيما بعد أكثر نضجا من حيث التكوين · ويمكننا مقارنة التصوير الجدارى الذى نفذ بعد ذلك فى الفاتيكان ، مثل اللوحة التى تعد قياسية فى رحابتها **مدرسة أثينا** (شكل ١٥١ حـ) بما تتصف به لوحة **الدفن** من مساحات مكتظة حيث يزدحم المنظر الطبيعى بالأشخاص ·

ولقد تأثر اليوم كثير من الفنانين تأثرا سطحيا بيبكاسو وبكمان وبالشخصيات العظيمة الأخرى التى تنتمى الى عصرنا كتلاميذ لهم · واذا لم يتجاوزوا هذه المرحـــلة فانهم سوف يبقون مجرد اتباع وكثير منهم لا يتجاوزها · ومن جهة أخرى يبرز البعض فعلا وهم على مستوى من التأثر أرفع وأكثر عمقا ، فيصبحون جزءا من حركة قد تدين

بالكثير لأى من قادة الفن الحديث ، الا أنه من غير الضرورى أن يكون هو الذى يغمرها بعمله ٠

ومن أجل مانسعى اليه من أغراض ، يمكننا فى حالة رفائيل ، أن نقارنه بنفسه من حيث المساحة والتوازن وما الى ذلك ، ويمكننا مقارنته فى بعض حالات معينة بالمصادر التى استقى منها فنه ، والى الحد الذى يتشبع فيه رفائيل أو أى فنان آخر بالأفكار والأشكال المقتبسة من الآخرين ويجعل منها تعبيرا روحيا خاصا به ، الى هذا الحد فقط يصبح من حقه أن يكون أستاذا يتصف بالاستقلال ، وهذا بدون شك هو مانجح فيه رفائيل فيما بعد ، كما تشهد بذلك عن سعة لوحتا **عذراء الفجر** و **مدرسة أثينا** ٠

المحاكاة وفقدان القيمة الفنية

ويظل الأتباع أتباعا فى بعض الحالات ، كما سبق أن قلنا ، غير متمكنين اطلاقا من الارتفاع فوق سلسلة استعارات فنية أسىء هضمها ٠ وقد تأكد هذا من مصادفتنا لأعمال مختلف الفنانين ذوى الأهداف الفنية المتقاربة تقاربا معقولا ، مثل رمبرانت وكثير من تابعيه أو مثل واتو والمجموعة التى قامت بمحاكاته بما فيهم باتر ولانكريت فكل من هذين الأخيرين قد قلد تكوينات واتو وتنظيمات ألوانه ، كما قلد بدون شك موضوعاته التى تحمل معنى الشهامة ٠ ومع ذلك فاننا عندما نقارن بين احدى لوحات واتو التى تعد نموذجا لأعماله وهى **فرقة الكوميدى فرانسيز** (شكل ٢٤٠) بلوحة نموذجية من لوحات لانكريت هى **رقصة لاكامارجو** (شكل ٢٤١) فاننا نجد اختلافات نوعية هامة ٠

وللتكوين الذى يعد نموذجا لتكوينات واتو (انظر أيضا **الابحار الى جزيرة سيتيرا** شكل ١٦٨) استمرار فى الحركة من جانب الى آخر ؛ اذ يبدأ التكوين فى صورة **فرقة الكوميدى فرانسيز** من الظلال فى اليسار عند الموسيقيين ، ويتجه الى المساحة المضيئة التى تتوسط الصورة ، ثم يتقدم فى سلسلة موجات عريضة من الضوء والظل أو منحنيات من خلال الشاب الذى يدير لنا ظهره ، ثم الى الخارج بالزوجين من الناس على اليمين ٠ وفوق ذلك ، فان النظرات المتبادلة بين الشاب والفتاة الراقصة تبعث دفئا يكفى أن ينقلنا من وسط الصورة الى جانبها ٠ ويربط لانكريت بين أشخاصه ، من ناحية أخرى ، بالحيلة البدائية نوعا ما بجعل الراقصة تمد ذراعيها الى اليمين والى اليسار ٠

ويكمن الفارق الهام الثانى فى طبيعة الأشكال نفسها ، اذ أن المقلد غالبا ما يخفق لا كامرأة ٠ ومن الصعب أن نطبق هذا الكلام على نساء واتو الصغيرات اللطيفات اللعوبات اللاتى يعبرن حقيقة عن الفكرة التى وجدن هناك من أجلها ٠

ويمكن ملاحظة فارق أخير هام ٠ وفيه يكمن معنى اللوحات المذكورة كله ، اذ يقدم



شكل (٢٤٠) جان انطوان واتو : **فرقة الكوميدى فرانسيز** • متاحف الدولة ببرلين •

لنا واتو عملا من فعل الخيال يعتمد على الحس ، يصبح فى صيغته الشاعرية الثابتة منظرا من مناظر الحياة المسرحية العصرية كناية مغرية مثيرة عن الحب بوجه عام • ويكاد يكون هذا هو الشأن دائما فى فن واتو • أما لانكريت فهو على العكس أكثر تحديدا أو مادية• وتعكس صورته أحد الأزمنة وفيه تبدو الراقصة اما وحدها واما مع من يحبها وقتئذ • وتصبح الصورة هدية ماجنة لامرأة معينة وليست للحب •

عقبات وتطلعات

اذا اهتم القارىء بأن ينتقل خطوة الى الأمام بهذه المقارنة ، فمن الممكن له أن يقارن بين أعمال تلاميـــذ رمبرانت ، نيكولاس مايس ، وجيرار دو (Gerard Dou) وأعمال أستاذهم • ويجب على أى حال أن تؤيد هذه المقارنات بالحقيقة من أن التلميذ قد يحاول فى الغالب أن يقوم بشىء يختلف عما فعله رمبرانت ، ويمكن البت فى هذا بفحص أعمال كثيرة لكل من الفنانين وليس باختيار عمل واحد قام به كل منهما •

وفضلا عن ذلك فان الباعث على مقارنة عمل مبكر لفنان ما بما أنتجه فيما بعد ، قد يؤدى الى استنتاجات سقيمة ، لأن الفنان فى شبابه لم يكن بالتأكيد يحاول عمل ماقام به فى الكبر • فنقول مثلا أن عمل رمبرانت المبكر أقل عمقا من عمله المتأخر ويتبين هذا بالمقارنة ، الا أننا لا ننبذ لذلك الأعمال المبكرة • فنحن نتقبلها كما هى ومن أجل ماكان يحاوله الفنان الشاب فى تلك اللحظة من الزمان •



شكل (٢٤١) نيولا لانكريت : **رقصة لاكامارجو** • من مجموعة ميلون بالمتحف الأهلى للفن ، واشنطون •

وقد تبدو دراسة الفن والاستمتاع به فى حدود ماأشرنا اليه طول الوقت ، أكثر تعقيدا مما يود أن يعتقده بعض العاديين من الناس ، مثل الأشكال الأخرى من الممارسة الثقافية • ولا يدعو هذا الى الدهشة نظرا الى الواقع من أن ممارسى الفن ينتجون أنواعا مختلفة منه منذ آلاف السنين وتتولد فى كل فترة أنواع مختلفة من الفن تنتشر فى كثير من الجهات • وقد يكتفى بعضنا فعلا بالابتهاج اليسير الأولى حقا عند تعرف عمل فنى أو موسيقى ، أو عند التحقق منه • وليس ضروريا أن يكون لهذا النشاط معنى بالنسبة الى الفهم بالرغم من أنه غالبا مايكون مبهجا للنفس •

وقد يود آخرون من بيننا التقدم الى مستوى آخر من التذوق • فيمكن تتبع مثل هذا الطريق وحده من خلال الاتصال المستمر بالفن بجميع أنواعه وخاصة الأعمال الأصلية ، حيثما يمكن العثور عليها • فعندما نقترب من هذه الأعمال ــ كما فعلنا هنا ــ بقصد محاولة الكشف عما يحاول الفنان الوصول اليه ثم نجتهد فى تقدير النجاح النسبى لما قام به من أعمال على أساس المقارنة ، فنحن بذلك نكون قد اتخذنا الخطوة الأولى الهامة نحو تفهم الفنون •

المراجع

Architecture

Built in U.S.A. Post War Architecture, Henry-Russell Hitchcock and Arthur Drexler, eds., New York, Museum of Modern Art, 1953.

Fitch, James Marston : *American Building,* Boston, Houghton, 1948.

Hamlin, Talbot : *Architecture through the Ages,* New York, Putnam, 1940.

Richardson, A. E., and Corfiato, H. O. : *The Art of Architecture,* London, English Universities Press, 1938.

Zevi, Bruno : *Architecture as Space : How to Look at Architecture,* New York, Horizon, 1957.

Art in Everyday Life

Faulkner, Ray, Ziegfeld, E., and Hill, G. : *Art Today,* 3d ed., New York, Holt, Rinehart and Winston, 1956.

Goldwater, R. (in collaboration with René d'Harnoncourt) : *Modern Art in Your Life,* New York, Museum of Modern Art, 1953.

Drawings

Watrous, James : *The Craft of Old Master Drawings,* Madison, U. of Wisconsin Press, 1957.

History of Art

Gardner, Helen : *Art through the Ages,* 3d ed., New York, Harcourt, 1948.

Gombrich, E. H. ; *The Story of Art,* New York, Phaidon, 1950.

Hauser, Arnold : *The Social History of Art,* New York, Knopf, 1951.

Myers, Bernard S. : *Art and Civilization,* New York, McGraw, 1957.

Sewall, John, I : *A History of Western Art,* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1953.

Industrial Design

Giedion, Siegfried : *Mechanization Takes Command,* New York, Oxford, 1948.

Idea 55. Gerd Hatje, ed., bibliography by Bernard Karpel, New York, Wittenborn, 1955.

Kouwenhoven, John A. : *Made in America. The Arts in Modern Civilization,* New York, Doubleday, 1949.

Read, Herbert : Art and Industry, New York, Harcourt, 1944.

Wallance, Don : *Shaping America's Products*, New York, Reinhold, 1956.

Modern Art

Barr, Alfred H., Jr. : *Picasso : Fifty Years of His Art*, rev. ed., New York, Museum of Modern Art, 1946.

——: *What Is Modern Painting ?* New York, Museum of Modern Art, 1953.

Elgar, Frank, and Maillard, Robert : *Picasso*, New York, Praeger, 1956.

Masters of Modern Art, Alfred H. Barr, Jr., ed., New York, Museum of Modern Art, 1954.

Myers, Bernard S. : *Modern Art in the Making*, New York, McGraw, 1950.

See also : Ritchie, Giedion-Welcker, etc., under *Sculpture;* Hayter under *Prints and Silk Screen;* Fitch, Hitchcook, etc., under *Architecture.*

Painting

Constable, W. G. : *The Painter's Workshop*, New York, Oxford, 1954.

Hale, Gardner : *Fresco Painting*, New York, Rudge, 1933.

Mayer, Ralph : *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, New York, Viking, 1957.

Prints and Silk Screen

Guide to the Processes and Schools of Engraving (British Museum Handbook), London, 1923.

Hayter, S.W. : *New Ways of Gravure*, New York, Pantheon, 1949.

Heller, Jules : *Print Making Today*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1958.

Hind, A. M. : *History of Engraving and Etching*, Boston, Houghton, 1923.

Ivins, William M., Jr. : *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Mass., Harvard U. Press, 1953.

Sternberg, Harry : *Silk Screen Color Printing*, New York, McGraw, 1942.

Weitenkampf, Frank : *How to Appreciate Prints*, New York, Scribner, 1929.

Zigrosser, Carl : *Six Centuries of Fine Prints*, New York, Covici-Friede, 1937.

Sculpture

Giedion-Welcker, Carola : *Contemporary Sculpture*, New York, Wittenborn, 1953.

Lynch, John : *Metal Sculpture. New Forms and New Techiques*, New York, Studio, 1957.

Rich, Jack : *The Materials and Methods of Sculpture*, New York, Oxford, 1947.

Ritchie, Andrew C. : *Sculpture of the 20th Century*, New York, Museum of Modern Art, 1952.

Struppeck, Jules : *The Creation of Sculpture*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1952.

كشاف تحليلى

(ا)

(ب)

(ث)

(ج)

(ح)

(خ)

(د)

(ز)

(س)

(ش)

(ص)

(ط)

(ظ)

(ع)

(ق)

(ك)

(هـ)

مؤسسة طباعة الألوان المتحدة
٨ شارع المرحومي - مصر القديمة
القاهرة

هـــذا الكتـــاب

ما الذى نبحث عنه فى الفن ؟ .. ما هى وسائل الأداء المتنوعة فى الفن ؟ ... كيف نبحث عن المعنى الأصلى لعمل فنى ما ؟ ... ما الذى يحدد الطراز ؟ .. ما هى طبيعة فن العمارة ؟ ... ما معنى فن النحت ؟ .. الرسومات .. ما هى أساليبها ومعانيها ؟ وما هى وسائل التصوير وطرق أدائه ؟ .. ما هو الفن الصناعى ، وما هى أنواعه . وكيف تطور ؟ كيف نخطط للانتاج الفنى ؟ .. كيف تأثر الفن بالأخلاق والعادات والدين والسلوك الاجتماعى والسياسى ؟ .. كيف تطورت طرز الفن منذ العالم القديم حتى عصر النهضة ثم من بعد عصر النهضة الى العهد الحديث ؟ .. كيف نقوم قطعة من الفن ؟ ..

كل هذه الموضوعات وغيرها يتناولها الكتاب الذى بين أيدينا بالبحث الدقيق والشرح الوافى بطريقة جديدة من طرق النظـر الى الفن ودراسته وتفهمه . انه يبحث كل ما يتعلق بالفنون التشكيلية من الناحية الفنية البحتة والعلمية والفلسفية والتاريخية .




الثمن ١٧٦ قرشا يونية سنة ١٩٦٦

